

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

Produção audiovisual dos Pankararu do Sertão de Pernambuco -  
Um estudo sobre a Imagem e Representação

LUDMILA FARIAS RIBEIRO

RECIFE - PE  
JUNHO/2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO**  
**CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA E MUSEOLOGIA**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

Produção audiovisual dos Pankararu do Sertão de Pernambuco -  
Um estudo sobre a Imagem e Representação

LUDMILA FARIAS RIBEIRO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco, sob a orientação do Professor Doutor Renato Monteiro Athias para obtenção do grau de Mestre em Antropologia.

RECIFE - PE  
JUNHO/2013

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Maria do Carmo de Paiva CRB-4 1291

R484p Ribeiro, Ludmila Farias.

Produção audiovisual dos Pankararu do Sertão de Pernambuco : um estudo sobre a imagem e representação / Ludmila Farias Ribeiro. - Recife: O autor, 2013.

113 f. : il. ; 30 cm.

Orientador: Prof. Dr. Renato Monteiro Athias.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia, 2012.

Inclui referências e anexo.

1. Antropologia. 2. Antropologia visual. 3. Etnologia. 4. Identidade social. 5. Índios Pankararu - Pernambuco. I. Athias, Renato Monteiro (Orientador). II. Título.

301 CDD (22.ed.)

UFPE (CFCH2013-119)

**LUDMILA FARIAS RIBEIRO**

**“Produção audiovisual dos Pankararu do Sertão de Pernambuco – Um estudo sobre imagem e representação.”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco como requisito para a obtenção do título de Mestre em Antropologia.

Aprovado em: 29/07/2013

**BANCA EXAMINADORA**

---

PROF<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Renato Monteiro Athias (Orientador)  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

---

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Edwin Reesink (Examinador Titular Interno)  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UFPE

---

Prof<sup>o</sup> Dr<sup>o</sup> Marcos Alexandre dos Santos Albuquerque (Examinador Titular Externo)  
Programa de Pós-Graduação em Antropologia – UERJ

*“Num tempo de globalização, o objeto mais revelador, mais questionador das pseudo-certezas etnocêntricas ou disciplinares é a interculturalidade. [...] Estudar a cultura requer, então, converter-se em especialista das interações” (CANCLINI, p. 25,2005)*

*“A ideia de apreender a cultura ou a sociedade em sua dimensão temporal, como um processo, não é nova (...), mas apresenta hoje, algumas implicações não previstas.*

*No caso das abordagens culturais, torna-se evidente que para apreender a cultura em movimento, como apontou Hannerz (1997), é preciso ter em conta os modos pelos quais os atores e redes de atores refletem sobre elas, a submetem a experiências, a discutem, transmitindo e inovando-a.”*

José Maurício Arruti<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Mocambo: antropologia e história do processo de formação quilombola, EDUSC, 2006, p. 35.

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente gostaria de agradecer a FACEPE pelo apoio financeiro proporcionado para a realização da presente pesquisa, assim como ao PPGA – UFPE, nas figuras do ex-coordenador professor Dr. Perry Scott.

Gostaria também de agradecer ao professor Dr. Renato Monteiro Athias pela ajuda de suma importância durante os momentos iniciais dessa pesquisa ao se propor como elo entre os Pankararu e a pesquisadora que aqui vos fala, além da disponibilização de materiais de sua autoria que de forma irrefutável ajudaram na construção desse texto.

Agradeço também a professora Dr. Roberta Bivar Campos, por ter despertado em mim a fascinação pelo trabalho de campo em meus primeiros contatos com a antropologia.

Agradeço ao povo Pankararu pela receptividade, acolhimento e cuidados, em especial a Cacique Hilda Bezerra pela autorização concedida para se realizar esse estudo, ao Cacique Marcelo Gomes e sua esposa Eliziane Nascimento, cuja hospedagem durante minha primeira visita as TI's foi responsável por diversos momentos gratificantes entre esse povo. Agradeço a Cristina Souza, Aparecida Souza (Cida) e Nara Cristina pela à atenção, pelas risadas e por terem me feito sentir em casa.

Agradeço a Alexandre Santos Pankararu e a Graciela Guarani pela parceria durante as visitas aos Pankararu, assim como pela paciência em responder meus eternos questionamentos sobre a produção audiovisual Pankararu, assim como a George Vasconcelos (Vasco Sarapó), Sidney Batalha (Ney) e Júnior Barbosa por igual paciência.

Agradeço enfim, a minha família e amigos pelo apoio, incentivo e paciência em meio aos meus momentos de desespero, mas principalmente por terem acreditado em mim em mais esse devaneio.

## RESUMO

A produção de imagens foi inserida na antropologia desde o início da história do cinema. Hoje, a utilização desse equipamento por parte daqueles que na antropologia clássica eram seus objetos de pesquisa, trouxe transformações para o estudo desse tipo de produção. A relevância do estudo da produção audiovisual entre povos etnicamente diferenciados se dá pela importância do seu significado. Para tais grupos, o audiovisual, além de ser objeto de representação de suas tradições, é um meio de registro documental, veículo de visibilidade pública e (re) afirmação identitária em meio às mudanças sociais. O presente artigo trata da produção audiovisual entre os Pankararu e seus desdobramentos nessa sociedade enquanto um ato de representação coletiva, de auto invenção e de autoafirmação enquanto etnia diferenciada.

Palavras-chave: Identidade, audiovisual, representação.

## **ABSTRACT**

The production of images was inserted in anthropology since the beginning of the history of the cinema. Today, the use of such equipment by those who were in classical anthropology subjects of the research brought changes to the study of this type of production. The relevance of the study of audiovisual production ethnically differentiated between people is the importance of its meaning. For such groups, audiovisual, besides being object of representation of its traditions, is a way of documentary record, vehicle of public visibility and (re) affirmation of identity among the social changes. This article deals with the audiovisual production between the Pankararu and their ramifications in this society as an act of collective representation, self invention and self-affirmation as distinct ethnicity.

**Key-words:** Identity, audiovisual, representation.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

AIKAX – Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu

APOINME - Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Espírito Santo e Minas Gerais

Cimi – Conselho Indigenista Missionário

CTI – Centro de Trabalho Indigenista

DKK - Documentário Kuikuro

FRESP - Filhos de Raiz Entre Serras Pankararu

FUNAI – Fundação Nacional do Índio

FUNDAJ – Fundação Joaquim Nabuco

INCRA – Instituto nacional de Colonização e Reforma Agrária

NEIN - Núcleo de Estudos Indígenas

ONG – Organização Não- Governamental

UFPE – Universidade Federal De Pernambuco

TI – Terra Indígena

VN – Vídeo nas Aldeias

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1. OS PANKARARU	15
1.1 A Construção do Objeto de Pesquisa	20
1.2 Estratégias Metodológicas	24
1.3 Cinema e Antropologia	45
2. A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS	54
2.1 De Objetos a Sujeitos	56
2.2 Registro audiovisual e Representação	60
3. ETNICIDADE, IMAGEM E IDENTIDADE	64
3.1 A Construção da Diferença Étnica	64
3.2 Imagem e identidade	67
4. CONTANDO HISTÓRIAS COM IMAGENS: A Produção Audiovisual Pankararu	69
4.1 Cultura, Imagem e Vida Vivida, Representações Pankararu em O Rio tem Dono e Pankararu Nação Cultural	69
4.2 História Oral e Representação	82
CONSIDERAÇÕES FINAIS	97
REFERÊNCIAS	103
FILMOGRAFIA	109
ANEXO I	110

## INTRODUÇÃO

Meu primeiro contato com a cultura Pankararu foi por meio de informações coletadas através da internet quando decidi estudar esse povo durante o ano de 2009 e 2010. Sempre me interessei pela cultura indígena e fascinava-me ao ver através da televisão os ritos, cantos e tradições desses povos, mas pouco sabia sobre as etnias indígenas existentes no Nordeste, região na qual moro desde um ano de idade. Após algumas pesquisas deparei-me com toda sorte de informação sobre os povos indígenas dessa região, mas dentre essas, foram os filmes sobre os índios Pankararu que despertou minha curiosidade.

Após assistir alguns dos filmes sobre os Pankararu existentes no canal Youtube, percebi que uma parcela era realizada pelos próprios Pankararu e que esse número tinha crescido nos últimos três anos. A crescente trajetória de produção e distribuição desses filmes me chamou atenção e foi inevitável o entusiasmo diante de tal percepção, já que vi a oportunidade de unir dois interesses em comum: cinema e povos indígenas.

Durante dois anos através da leitura de textos e do material filmográfico encontrado, fui aos poucos conhecendo o universo Pankararu e pude me situar dentro da presente realidade social desse povo, do seu passado histórico e suas lutas por seus direitos.

Por ter formação em uma área diferente das ciências sociais, meu primeiro contato com o campo antropológico e etnográfico se deu através da disciplina Etnografia em Foco, ministrada pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Roberta Bivar Campos, cursada enquanto aluna ouvinte no curso de mestrado em Antropologia na Universidade Federal de Pernambuco.

Já integrante do programa de Mestrado em Antropologia da UFPE, pude com maior intensidade ter contato com a antropologia indígena e os estudos de cinema, já que durante o curso frequentei disciplinas direcionadas a essas áreas, além de praticar estágio docência em Antropologia Visual, disciplina ministrada no curso de graduação de Ciências Sociais sobre orientação do Prof<sup>o</sup> Dr. Renato Athias, cujo trabalho realizado ao longo de mais de uma década entre os Pankararu nos traz informações relevantes sobre a cultura desse povo<sup>2</sup>. Foi somente nesse momento, através da disciplina cursada durante o estágio docência que me defrontei com o gênero cinematográfico: cinema etnográfico. Igualmente leiga nesse assunto, porém embebida superficialmente em um conhecimento a respeito do que é cinema

---

<sup>2</sup> Para mais informações sobre essas produções ver p. 99 do presente texto ou ainda: <http://renatoathias.blogspot.com.br/>.

documentário e cinema experimental, pude observar os embates existentes na relação entre os filmes etnográficos produzidos com rigor metodológico, e aqueles filmes produzidos pelo “nativo”.

Nessas observações, percebi a natureza particular que se reflete através dos filmes nativo e que perpassa o cinema etnográfico ou documental, produzido ou não por pesquisadores das ciências sociais. No entanto, tal percepção só foi confirmada após longa caminhada empreendida através da pesquisa que lhes é aqui apresentada e que contou com valiosas informações dos sujeitos produtores dos vídeos Pankararu.

A imagem enquanto veículo de informação foi adotada pela antropologia desde o surgimento dessas. O uso de tal instrumento como recurso metodológico ocorreu com o intuito de registrar atividades cotidianas e manifestações culturais de grupos sociais exóticos estudados em terras distantes, primeiro através da imagem fixa como a pintura e a fotografia, depois com a imagem em movimento através do cinema (PEIXOTO et al, 2009). Contudo, apesar de ter demonstrado ser eficaz naquilo que lhe tinha sido proposto, a imagem tanto fotográfica quanto cinematográfica perderam espaço no interior da construção do saber científico e somente a partir da década de 80, com a crise da representação social elaborada pelo etnógrafo sobre seus objetos de estudo, é que as mesmas ganharam folego e recuperaram espaço (CLIFFORD, 1998).

Assim, com a crise da autoridade antropológica, as representações sociais elaboradas pelos antropólogos foram questionadas em sua autenticidade e neutralidade. A partir da inserção da voz direta do nativo no texto científico, – suas falas, ponto de vista, sua visão de mundo - os velhos paradigmas antropológicos foram reelaborados dando lugar a paradigmas mais dialógicos. A substituição de termos como informante e objeto para colaborador e sujeito respectivamente, já sinalizava algumas mudanças no pensamento científico antropológico (CLIFFORD, 1998). Desde então a elaboração do texto etnográfico passou a ser apresentada como uma realização a quatro, seis, oito ou mais mãos, estando à fala do nativo presente ao longo do texto, numa construção conjunta de troca de saberes, onde o pesquisador se “apropria” da subjetividade nativa como um ponto de partida para a elaboração de suas análises.

Foi então a partir dessas mudanças de paradigmas que se viu necessário uma nova teoria das representações, já que a introdução das falas dos sujeitos pesquisados na escrita etnográfica possibilitou além de uma nova forma de se pensar o fazer antropológico, uma nova formas de obtenção de informações sobre seus sujeitos, diferente daquela construída

exclusivamente a partir da subjetividade do pesquisador sobre o que lhe era apresentado pelo nativo.

Desse modo, como será visto no decorrer desse texto, a introdução de equipamentos e a profissionalização para a realização de filmes pelos próprios indígenas, torna-se a partir da década de 70, um dos meios através do qual se é possível à aquisição de conhecimentos sobre esses povos, visto que enquanto veículo de informação o filme é um instrumento capaz de “falar” até mais do que o caderno de campo e a fotografia.

É, pois partindo desse novo instrumento e objeto de pesquisa que construo o texto que aqui se apresenta. Assim, através das produções fílmicas Pankararu, busco apresentar tais feitos não somente como meio através dos quais podemos obter informações para pesquisas científicas sobre esse povo, mas também enquanto objeto representacional da cultura Pankararu.

O primeiro capítulo “Os Pankararu”, fala de forma sucinta sobre o passado, o presente e as lutas Pankararu, os métodos utilizados para realização dessa pesquisa, o deslocamento ao campo, além da relação de berço entre antropologia e cinema.

O segundo capítulo “A construção de imagens”, discute com base na autoridade e autenticidade a construção de imagens por pesquisadores e pelos sujeitos pesquisados, e o uso de registros audiovisuais enquanto objeto de representação por povos etnicamente diferenciados.

O terceiro capítulo “Etnicidade, Imagem e Identidade”, trata sobre a construção da diferença étnica entre sujeitos e do uso da imagem na elaboração de identidades modernas.

O capítulo quatro “Contando histórias: A Produção Audiovisual Pankararu” dedica-se a análise daquilo mostrado nos filmes *O Rio tem Dono* (2012), *Pankararu Nação Cultural: Fortalecendo e Reafirmando a Dança do Búzio Pankararu* (2011), *Leonor, A Índia que se Encantou* (2009) e *Flechamento do Imbu - O Filme* (2009), em um viés representacional, já que os conteúdos presentes nos filmes retratam a vida e a cultura Pankararu.

Em “Considerações Finais” procuro amarrar as análises feitas com a teoria das representações vista no capítulo três e com informações sobre o uso do audiovisual entre os Pankararu.

## 1. OS PANKARARU

Os estudos realizados sobre o povo Pankararu remetem a históricas perseguições, ações missionárias, de tutela e de políticas implementadas desde o início da colonização portuguesa, que incluíam deslocamentos e aldeamentos forçados, a convivência e a indiferenciação entre diversas etnias indígenas que habitavam a região Nordeste do Brasil.

Citando Hohenhal, Arruti (1995), nos trás a informação de que a primeira notícia sobre o povo Pankararu é de 1702, quando esses foram mencionados em um relatório jesuíta referente à aldeia de Nossa Senhora do Ó, na ilha de Sorobabé, localizada no rio São Francisco, onde estavam reunidos com outros povos indígenas e, posteriormente, também com não índios. Ainda nesse mesmo relatório, são citados em dois outros aldeamentos nos anos de 1845 e 1846: Nossa Senhora de Belém e Beato Serafim respectivamente, esses se localizavam na Ilha da Vargem e Ilha do Acará, também no rio São Francisco.

Após o fim do aldeamento Brejo dos Padres em 1877, o qual se localizava na comarca de Tacaratu - PE, atual cidade de Tacaratu a 120 léguas de Recife, as terras Pankararu foram divididas em lotes e os índios que lá se encontravam ou foram expulsos ou foram obrigados a dividi-las com os jagunços e com os escravos negros que viviam na comarca e que estavam sendo libertos naquele mesmo ano por ocasião da lei Áurea que instituía o direito de liberdade a todos os homens. Essa época é lembrada por esse povo como uma época de violência praticada pelos grandes fazendeiros. É também lembrada como a época da implementação das linhas, palavra essa usada para demarcar a distribuição dos lotes entre algumas poucas famílias indígenas e os “linheiros” (ARRUTI, 1995).

No campo ritualístico, ao invés de ser abandonada como consequência dos aldeamentos e do contado com ritos religiosos diferentes daqueles praticados por esse povo, a crença religiosa Pankararu centrada nos *encantados* absorveu características dos cultos praticados por aqueles com quem esses conviviam – catolicismo, cultos afros – e que impostos durante as relações interculturais com (ex) escravos e brancos durante o processo de implementação e extinção dos aldeamentos, implicou na reelaboração de suas práticas religiosas.

Com a dispersão resultante do fim dos aldeamentos e das interferências oficiais na vida comunitária, muitos Pankararus fugiram para as serras existentes nos arredores do antigo aldeamento Brejo dos Padres, ou ainda para regiões vizinhas a esse e ao estado de Pernambuco. Em decorrência a essa dispersão, as práticas ritualísticas Pankararu que já

tinham adquirido novos elementos, sofrem novamente novas transformações e os rituais antes realizados em grandes terreiros, passaram a acontecer de forma discreta, em terreiros menores e em alguns casos por um único grupo familiar. No entanto, mesmo após a “extinção”, os Pankararu que ficaram após a divisão dos lotes conseguiram manter contatos com aqueles que fugiram, e através de pequenas organizações políticas continuaram realizando seus rituais mais importantes e com isso reafirmando sua cultura e suas crenças. Esse movimento organizacional Pankararu que perdurou apesar da dispersão, permitiu que sessenta anos depois da “extinção” oficial dos aldeamentos, os mesmos se reunissem em movimentos reivindicatórios para reaver suas terras tradicionais (ARRUTI, 1995).

Quase um século depois, em 1937, o pesquisador Carlos Estevão após uma visita à cachoeira de Itaparica e as Obras da Companhia Industrial e Agrícola do Baixo São Francisco descobre a existência de “descendentes” indígenas neste local e em outras partes do Nordeste brasileiro. Após tal descoberta, Carlos Estevão faz pessoalmente apelos aos órgãos estaduais de Pernambuco, Alagoas, Sergipe, Bahia, Paraíba, Rio Grande do Norte e Ceará e ao próprio órgão indigenista oficial. A partir de então o cenário muda e inicia-se uma série de ações de reivindicação identitária e de territórios. Essas ações de reivindicações, reconhecimento e reintegração de terras indígenas ficaram conhecidas como “emergência étnica”, termo utilizado para descrever o processo de “ressurgimento” desses povos e suas lutas pela seu território tradicional e seus direitos enquanto povos indígenas (ARRUTI, 1996).

O círculo de emergências étnicas no Nordeste teve início em 1922, quando por intermédio do Padre Alfredo Dâmaso os índios Fulni-ô são reconhecidos pelo SPI (Serviço de Proteção ao Índio) como um povo indígena. No momento do seu reconhecimento, os Fulni-ô foram considerados como o último grupo a resistir ao assédio civilizatório nessa região, pois apesar dos assédios sofridos e dos processos de aldeamento, mantinha seus costumes e sua língua, o Yatê. Esse evento foi considerado por Carlos Estevão como base para a busca da legitimação dos outros povos existentes nessa região do país, que apesar de não partilharem mais daqueles “sinais externos” praticavam uma série de tradições culturais, entre esses estava os Pankararu, o qual Carlos Estevão visitou pela primeira vez em 1935 (PACHECO, 1997).

Apesar do contato sistemático entre os Pankararu, padre Dâmaso, Carlos Estevão e o SPI, e das tentativas do pesquisador em efetivar o reconhecimento desse grupo enquanto povo indígena, tal fato só ocorreu em 1940<sup>3</sup> após uma série de reivindicações, que podem ser

---

<sup>3</sup> Segundo Arruti, no ano de 1940 é inaugurado o primeiro posto indígena Pankararu, fato que marca o reconhecimento desses enquanto povo indígena. (ARRUTI, 1996)

analisadas pelo conceito de etnogênese, o qual segundo Boccara, “não se refere apenas à emergência física de um grupo social diferenciado, mas principalmente as transformações políticas em termos de definição de identidade”, emergência essa presente entre os Pankararu desde sua tomada de consciência sobre seus direitos, presente principalmente e em suas mobilizações políticas (BOCCARA apud CARVALHO, 2006, p.3). Entretanto foi somente no ano de 1996 – cinquenta e seis anos após esse reconhecimento – que se iniciou a demarcação de suas terras, sendo que nesse ano foram demarcados apenas 8.100ha, dos 14.294ha que lhes era de direito. No ano de 2003 foi iniciado um segundo processo de demarcação dos 7.800ha que faltavam, porém o mesmo ainda não foi concluído<sup>4</sup>. A localização das Terras Indígenas (TI's) Pankararu e Entre Serras Pankararu situa-se entre os atuais municípios de Petrolândia, Tacaratu e Jatobá, no sertão de Pernambuco, próximo ao rio São Francisco (Ver figura 1). Os dados da Funasa referentes ao ano de 2010 estimam uma população de 8.477 pessoas nas duas TI's, o número das aldeias e a divisão entre elas são bastante variáveis, dependendo do modo como os grupos familiares se distribuem no recorte espacial das áreas indígenas (ARRUTI, 1995).

Como outros povos indígenas no mundo, a cultura Pankararu e as lembranças de suas lutas por reconhecimento estão registradas na memória desse povo e são transmitidas através das suas festas e de seus rituais sendo ressignificada a cada nova geração. Esses movimentos de ressignificação de suas memórias culturais vêm atrelados a sentimentos de autoconhecimento, autoafirmação e autorrespeito e estão presentes principalmente entre os jovens que vivenciam em maior grau que os seus pais as mudanças sociais ao interagirem mais facilmente com aquilo que existe além das fronteiras de suas aldeias. Essas interações embutem nesses jovens o desejo de vivência das suas origens indígenas quando os mesmos se deparam com a crescente movimentação ao redor de temas que são do interesse de seu povo. Para Cardoso de Oliveira, esses movimentos de ressignificação que atingem os setores mais modernos dos povos indígenas – os jovens –, é o responsável pela inserção de informações que alteram antigos costumes e práticas, sem, no entanto modificar os seus significados (CARSDO DE OLIVEIRA apud BARRETO, 2011). Desse modo, podemos, pois afirmar

---

<sup>4</sup> Cf. ATHIAS, 2007, p. 33. 27. O processo ainda não foi concluído, por se encontrar em andamento o processo de desintrusão.

Os dados apresentados pelo ISA (Instituto Socioambiental) em seu portal, não estão em plena concordância com os acima referidos, havendo novos ajustes. Estes dados informam que a TI Pankararu é de 8.376 ha, e a TI Entre Serra é de 7.550 ha, o total das duas terras sendo então de 15. 926 há. Mais informação <http://www.socioambiental.org>.



grande parte da sociedade do que “é ser índio”, ao levar suas realidades para os grandes centros, ampliando dessa forma os discursos ao redor de suas práticas culturais e de seus direitos.

O uso da câmera de filmar logo após seu surgimento por pesquisadores em comunidades distantes com o intuito de registrar aquilo que em suas concepções estava “desaparecendo”, despertou em muitos o interesse pela imagem desses povos, sendo esse recurso utilizado para diferentes fins científicos. Durante muitos anos, a hegemonia na utilização desse tipo de equipamento era evidente por diversos motivos e foi somente a partir da década de 80, através de parcerias com ONGS, que as comunidades indígenas ganharam mais autonomia na produção de seus próprios filmes. Os avanços tecnológicos e a popularização dos equipamentos possibilitou o acesso desses povos à produção audiovisual. Hoje ao produzirem suas próprias imagens, essas populações, enquanto produtoras de uma representação que é sua assumem o papel antes ocupado por pesquisadores sociais e por cinegrafistas externos. Deste modo, a assunção do papel de produtor por esses grupos e a realização de filmes sobre si passou a ter um olhar diferenciado, mais íntimo para aquilo que se propõe apresentar, seja para o público pertencente a essas comunidades, quanto para um público externo.

Para os Pankararu, a produção audiovisual realizada por si é vista como um instrumento através do qual os mesmos podem compartilhar com outros um pouco do que é ser Pankararu, de suas tradições, e de como os mesmos se situam na sociedade moderna. Tal produção que também é vista como uma necessidade estabelecida diante das diferentes experiências vividas por esse grupo na atualidade, implica na reelaboração e ampliação de seus conhecimentos para uma convivência igualitária com a sociedade circundante, além de transformar e ressignificar diversas ações que diante de tais circunstâncias são percebidas para além do seu significado tradicional e histórico, mas também político e social.

Assim, do ponto de vista Pankararu, além de ser uma ferramenta capaz de veicular informação sobre sua cultura, para essa etnia o filme também é utilizado como um produtor de registros de si, sobre si e sobre diferentes interesses indígenas não somente do ponto de vista Pankararu, mas do ponto de vista indígena que vivenciam semelhantes situações no Nordeste brasileiro, no Brasil e no mundo.

Tendo em vista que a utilização de registros fílmicos de produção autônoma por povos etnicamente diferenciados pode se tornar objeto de reivindicações e de afirmação étnica, esse

trabalho almeja, através da pesquisa qualitativa<sup>5</sup>, da observação participante<sup>6</sup>, de entrevistas e de descrição densa de alguns dos filmes produzidos pelos Pankararu, entender o uso do audiovisual enquanto objeto de representação dessa cultura através do qual se pode transmitir de forma legítima o sentido do que é ser Pankararu não só para esse povo, mas para aqueles que tiverem acesso a essas produções, pesquisadores ou não, ou seja, uma realização etnográfica sobre a produção audiovisual desse povo.

### 1.1. A construção do objeto de pesquisa

Apesar de ter formação em letras, durante muitos anos existiu em mim o desejo de aprender mais sobre as culturas indígenas. Em razão desse anseio, toda sorte de material que chegava ao meu alcance sobre esses povos despertava cada vez mais meu interesse e minha fascinação por essas comunidades. Assim, em meados do ano de 2009 assistindo um canal de TV via parabólica, deparei-me com um documentário a respeito dos povos indígenas no Brasil. Esse documentário, diferente de outros assistidos e que despertavam em mim o interesse pela individualidade cultural de cada etnia, chamou-me a atenção por ter sido realizado pelos próprios índios ali representados.

O filme que me despertou a atenção é *Cheiro de Pequi* (Imbé Gikegü) (2006), filmado e editado por índios Kuikuro, com coordenação do Vídeos nas Aldeias, da Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu (AIKAX) e Documentário Kuikuro (DKK) e exibido pelo canal de televisão aberta TV Cultura. O filme tem duração de trinta e seis minutos, e trata da lenda do surgimento do pequi, onde homens, mulheres, beija-flor e jacaré se relacionam e constroem um mundo em comum. Tal produção realizada através de um projeto audiovisual indígena existente no Brasil – Vídeos nas Aldeias –, onde esses são capacitados para utilizar de forma eficaz recursos tecnológicos de gravação – câmeras de filmar, microfones, ilhas de edição e todo aparato tecnológico necessário para uma produção fílmica de qualidade – despertou em

---

<sup>5</sup>A obtenção de dados descritivos mediante contato direto e interativo do pesquisador com a situação objeto de estudo, onde o pesquisador procura entender os fenômenos, segundo a perspectiva dos participantes da situação estudada, e a partir daí situar sua interpretação dos fenômenos estudados (DENZIN & LINCOLN, 2006).

<sup>6</sup>Inserção do pesquisador no interior do grupo observado, tornando-se parte dele, interagindo por longos períodos com os sujeitos, buscando partilhar o seu cotidiano para sentir o que significa estar naquela situação. (MALINOWSKI, 1976)

mim alguns questionamentos sobre essas realizações: qual a história por trás dessas produções? Quais motivos despertaram nesses povos o desejo e a necessidade de utilizar tais ferramentas para produzirem seus próprios filmes? O que pretendem alcançar através dessas produções?

Ao buscar informações sobre produções filmográficas indígenas, descobri uma quantidade surpreendente de filmes elaborados por diferentes povos no Brasil e no mundo, e a partir dos conteúdos dessas produções pude compreender que para esses povos o uso do filme é uma fonte estratégica de revitalização, afirmação e reivindicação de seus direitos. Esses filmes trazem à tona identidades que “arrasadas procuram juntar os cacos” (CARELLI, 2010, p.11) ou simplesmente promover o encontro entre gerações, quando, diante de uma câmera, o jovem cineasta ouve através dos mais velhos, histórias sobre suas raízes e suas origens.

Além disso, essas produções são representações sociais da vida indígena com todas as suas fragilidades e fissuras. São meios pelos quais esses povos podem se expressar diretamente com sua voz, com a sua singularidade e revelarem seus pensamentos e sua relação com o mundo, são também materiais que enquanto documentos históricos e sociais possibilitam um retornar ao passado através da oralidade tão comumente vivida por essas comunidades.

Esse crescente fenômeno, no qual o sujeito/objeto apodera-se das “tecnologias de registro” e produz por si próprio autoimagens como recurso ou mediação de uma produção de “auto-observação” ou “auto tombamento” da sua própria cultura, realiza uma apropriação que pode ser vista como uma produção para si, de uma documentação histórica/oficial, dando um sentido a esse fazer fílmico, além daquele presente no registro imagético produzido por terceiros (LOPES, 2009). Esse sentido, no entanto não se propõe necessariamente a contestar as produções anteriormente realizadas, seja por antropólogos ou profissionais da área videográfica, mas a situá-las, elas também, enquanto objeto de representação.

A apoderação de objetos tecnológicos por diferentes povos no mundo moderno é algo corriqueiro. Essas aquisições capacitam qualquer indivíduo a registrar, sem muita técnica e através de diversos meios, diferentes situações, possibilitando-os a fazerem o que antes era feito por “outros” que vindo de lugares distantes buscavam e buscam – às vezes sem conhecimento de causa - extrair de algumas horas ou dias de filmagens significações em cada ato ou palavra dita por aqueles que estão sendo filmados.

Para os Pankararu do Sertão de Pernambuco, os vídeos realizados por aqueles que “visitam” suas aldeias, não contêm o real significado desses atos e fazem com que muitas

vezes os atores ali representados, ao assistirem os vídeos não se reconheçam. Como nos revela o vice-cacique George Vasconcelos ao falar sobre esse tipo de produção:

“[...] por que por mais que o não índio, ele seja profissional, esteja não sei quantos anos à frente dos nossos indígenas, mas aquele sentimento, aquele carinho, aquele amor de fazer aquele vídeo é diferente de nós mesmos. Quando é um vídeo feito por nós, eu vejo diferença, eu vejo, porque tem certas particularidades quando se filma, quando se faz uma edição, que muitas vezes um não índio não nota, não nota que ali ele fez um corte onde não devia, ali ele fez uma filmagem onde não devia, e nós, nós sabemos, nós sabemos que tem certos momentos que não pode filmar, tem certos momentos que não, que não pode cortar, todo índio que faz, que assiste, ele percebe, tem essa diferença” (VASCONCELOS, 2012, p.12 ).

Vemos, a partir da fala de George, que a realização de filmes pelos índios tem sido responsável por mudanças significativas a respeito do olhar do outro sobre esses povos. O uso das técnicas de captação de imagens por etnias indígenas, a difusão e a grande circulação dessas imagens através da internet, vem sendo de modo prático e influente um dos meios responsáveis pelas mudanças das opiniões existentes na sociedade sobre esses grupos, que ao compartilharem suas realidades culturais e sociais com os grandes centros, têm conseguido ampliar os discursos ao redor de suas práticas culturais e de seus direitos na nossa sociedade.

A inserção tecnológica entre o povo Pankararu do Sertão de Pernambuco, enquanto iniciativa própria tem três datas importantes: no início dos anos 2000 um de seus membros viaja para São Paulo e participa de um curso de criação de audiovisual; em 2004, quando através da Rede Índios Online, os mesmos recebem um ponto de cultura digital na TI Brejo dos Padres, contendo dois computadores e a possibilidade do acesso à internet<sup>7</sup>; e em 2009, em ocasião do Projeto Celulares Indígenas, realizado pela rede Índios On-line Thydewas e diversas parcerias, que com o intuito de inserir de forma mais sistemática na rede Índios On-line matérias jornalísticas, fotos e vídeos produzidos sobre a realidade desses povos, distribui celulares entre membros de diferentes etnias<sup>8</sup>. A partir de então, a continuidade, afirmação e disseminação da tradição Pankararu tem um novo aliado. O uso do audiovisual entre essa população tem se mostrado na própria concepção indígena Pankararu uma forma de registro presente em diversos momentos, cujo produto final é utilizado como objeto de representação.

A introdução desses novos elementos em comunidades indígenas tem causado impactos significativos dentro dessas culturas. Aliadas a meios de comunicação como a internet, às

<sup>7</sup>Para mais informações ver: <http://www.indiosonline.net/apresentacao-da-rede-indios-on-line2/>

<sup>8</sup>Para maiores informações ver: [http://www.indiosonline.net/entrega\\_de\\_celulares\\_em\\_pankararu/](http://www.indiosonline.net/entrega_de_celulares_em_pankararu/).

produções audiovisuais têm possibilitado a troca de informações entre si antes inimagináveis para esses povos. As articulações provenientes das trocas via internet têm tornado possível mobilizações em conjunto e a favor de seus direitos, e trazido maior visibilidade a esses atos.

Como posto, os filmes produzidos pelos Pankararu documentam a vida social e cultural dessas comunidades, e ao serem lançados na internet exploram particularidades diferentes das mostradas nos filmes realizados por aqueles que visitam essa comunidade para a produção desse tipo de material. Esses vídeos que mostram a vida social pankararu em diversos aspectos são representações que produzidas pelos nativos autenticam sua voz e seu ponto de vista, tornando-se um instrumento reivindicatório, de difusão cultural e da realidade vivida por essa etnia. Desse modo, nessa nova conjunção, ocorre uma reconfiguração do conceito de representação, surgindo

“com especial potência a concepção de auto representação como um modo legítimo de apresentar (...) um ponto de vista particular, aquele do objeto clássico da antropologia que agora se vê na condição de sujeito produtor de um discurso sobre si próprio” (GONÇALVES; HEAD, 2009, p.19).

Esse ponto de vista específico presente nos filmes nativos apreende particularidades que às vezes passam despercebidas aos visitantes externos ao realizarem filmes sobre esses grupos. Desse modo, podemos afirmar que as produções fílmicas nativas possuem informações de grande valor histórico documental e etnológico para aqueles que pesquisam com esses produtores, isso porque o “cineasta” interno ao realizar um filme olha aquilo que lhe é íntimo e que ele conhece bem, tonando o processo de filmagem mais rico em detalhes, e por isso mais objetivo, ao retratar o ser Pankararu.

Sendo assim, a discussão sobre o conceito de representação nos traz uma nova concepção de alteridade que se solta das amarras da ideia de identidade/alteridade baseado na representação como a existência da dualidade nós/eles, e passa a ser um contra discurso do *outro* enquanto *si mesmo* num processo autorreflexivo, onde a alteridade perpassa eu produtor e o eu produto . Portanto, compreendemos ser a discussão a respeito do conceito de representação enquanto produtor de identidades o princípio idealizador dessa pesquisa, sem esquecer, no entanto de que a elaboração dessas representações está intrinsecamente relacionada ao contexto em que essas são produzidas, sendo reflexos de quem as produz e das sociedades a que pertence.

## 1.2. Estratégias Metodológicas

O trabalho antropológico aqui apresentado opera a partir de uma matriz com estudos pouco aprofundados e que confere a possibilidade de analisarmos a partir de representações já existentes o conteúdo presente nelas, o contexto em que foram produzidas e seus significados para quem as produziu. A produção audiovisual realizada por minorias sociais e por grupos etnicamente diferenciados compõe essas representações, pois acreditamos que seja possível identificar nesses materiais singularidades que lhe são próprias, e que são reveladas através do olhar nativo numa perspectiva desconhecida por aqueles que não pertencem a essas comunidades.

Assim, com o propósito de investigar a produção audiovisual Pankararu através da apreciação do acervo fílmico deste grupo<sup>9</sup> e desse modo analisar tais imagens enquanto objeto representacional dessa cultura, a pesquisa apresentada se valeu de algumas etapas para o alcance desses objetivos. As técnicas utilizadas para a realização desta pesquisa não partiram de uma abordagem metodológica pré-definida, os métodos se apresentaram à medida que os dados surgiam, em um diálogo com diferentes metodologias, buscando aquela que propusesse de forma mais esclarecedora os resultados buscados durante a análise dos dados. Por esse motivo cada etapa foi feita sem necessariamente se saber o que viria depois e qual seria o próximo passo.

Para Geertz (1989) a etnografia é o eixo norteador de uma descrição densa devendo essa ser mais do que explicações de simples piscadelas. Para esse autor a interpretação dos dados requer do pesquisador além de uma observação dos fatos, uma capacidade em esclarecer o porquê de tais acontecimentos (p. 26). Na opinião do mesmo, a etnografia é vista como um conjunto de procedimentos que ajudam o antropólogo a interpretar um indivíduo ou grupo a partir do ponto de vista que o próprio grupo ou indivíduo elabora para se autorrepresentar. Etnografar é articular uma série de procedimentos metodológicos que compõe as diversas etapas de uma pesquisa, especialmente uma escuta sensível, um escutar-ver, que inclui olhar, ouvir, cheirar, provar, sentir, conversar, anotar, participar, distanciar, descrever, registrar em diversos suportes tudo aquilo que for possível para a realização de um trabalho próximo à realidade. Etnografar é, portanto um empreendimento através do qual o pesquisador busca informações como parte de um esforço na tentativa de garantir que os

---

<sup>9</sup> Ver Anexo I

sentidos que o grupo produz para as coisas da própria vida ganhem também algum sentido para o observador (GEERTZ, 1989, p.19; 25; 26; 31). No entanto, além dos procedimentos propostos pela Etnografia, é necessária a análise e interpretação dos dados para que esses não se tornem apenas mais um agrupamento de informações sobre o objeto pesquisado, mas possam ser úteis ao pesquisador dentro dos objetivos propostos pela sua pesquisa. Para que essa análise se realizasse de forma contundente, utilizamos as técnicas de descrição densa proposta por Geertz (1989) e a análise de conteúdo proposta por Bardin (1977).

É clássica a concepção de Geertz de que a cultura é uma teia de significados tecida pelo próprio homem e a qual ele está preso. A análise dessas tramas deve ser feita por uma ciência interpretativa que busque analiticamente os significados dessas teias, sendo essa, segundo esse autor, a descrição densa. O método da descrição densa consiste em perceber as particularidades, ou miudezas, “ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a interpretação envolvida consiste em tentar salvar o ‘dito’ num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis (...) ela é microscópica” (GEERTZ, 1989, p. 31).

Após a descrição densa dos dados obtidos, partimos para a análise de conteúdo, que, de acordo com Bardin (1977), é

“um conjunto de técnicas de análise das comunicações visando obter, por procedimentos sistemáticos e objetivos de descrição do conteúdo das mensagens, indicadores (quantitativos ou não) que permitam a inferência de conhecimentos relativos às condições de produção/recepção (variáveis inferidas) destas mensagens” (p. 42).

Enquanto método, a análise de conteúdo possibilita ler e interpretar o conteúdo de toda classe de documentos. Contudo, os dados provenientes dessas diversificadas fontes chegam ao pesquisador em estado bruto, necessitando então ser processados para dessa maneira facilitar o trabalho de interpretação, compreensão e categorização dos dados que almeja a análise. De certo modo, a análise de conteúdo é uma interpretação pessoal por parte do pesquisador com relação à percepção que tem dos dados, sendo assim, não é possível uma leitura neutra. Toda leitura se constitui numa interpretação.

A análise de conteúdo em sua abordagem qualitativa parte de uma série de pressuposto, os quais, no exame de um texto servem de suporte para captar seu sentido simbólico. A influência exercida pelos valores do entrevistado e do pesquisador sobre os dados obtidos, bem como da linguagem cultural e os seus significados é algo da qual o pesquisador não pode

fugir. Desse modo, o objetivo de uma análise do conteúdo é descobrir as relações existentes entre o exterior e o próprio discurso. Portanto, para entender o significado de uma mensagem, aquilo que está latente por trás do discurso aparente, é necessário levar em consideração o contexto no qual a mesma foi formulada, o autor, o destinatário e as formas de codificação e transmissão da mesma (BARDIN, 1977).

Isto posto, entendemos assim como Bardin (1977) que a análise de conteúdo enquanto método de investigação compreende procedimentos especiais para o processamento de dados científicos. Esses procedimentos que são etapas para uma interpretação aprofundada de informações adquiridas anteriormente possuem uma grande variedade de “formas” adaptáveis a um vasto campo de aplicação que envolve as imagens em vídeo, entrevistas, fotografias, matérias jornalísticas, sendo que as formas a serem usadas dependem dos objetivos propostos.

Desse modo, a partir do problema de pesquisa apresentado, seria necessária uma abordagem metodológica que desvendasse a relação dos produtores Pankararu de audiovisual com o seu cotidiano e com as construções de sentido oriundas dessas relações, visto que tais construções não ocorrem isoladas dos contextos que as cercam, pois sendo produto, são também produtoras de tais construções.

Assim, a pesquisa foi dividida em cinco etapas. A **primeira etapa** foi realizada por meio de documentação indireta através da revisão de dados bibliográficos existentes sobre esse povo. Foi também nessa etapa que iniciei a análise dos filmes Pankararu disponíveis na internet. A **segunda etapa**, aquela em que obtive dados através de entrevistas, foi dividida em três momentos diferentes entre os meses de Novembro de 2011 e Março de 2012, quando visitei as TI's Pankararu. Essas visitas possibilitaram a realização de conversas com diferentes personagens pertencentes a essa etnia, principalmente aqueles que produzem os filmes com mais regularidade.

Na primeira visita, em Novembro de 2012, fui a convite de Júnior Barbosa para prestigiar a inauguração do Ponto de Cultura Filhos de Raiz Entre Serras Pankararu, na Terra Indígena Entre Serras Pankararu, e tive o primeiro contato com as lideranças locais. Foi nela que apresentei a presente pesquisa as lideranças indígenas locais, e recebi a autorização necessária para realizá-la. As visitas às aldeias Pankararu foram de suma importância para realizar as observações e entrevistas que ajudaram a responder as questões levantadas no início desse trabalho.

As entrevistas realizadas durante a segunda etapa seguiram o fluxo da memória dos interlocutores, sugerindo a esses encontros uma atmosfera mais descontraída. Essas

conversas ocorreram de forma mais regular com aqueles que produzem<sup>10</sup> os filmes, e que enquanto tais trouxeram informações sobre o processo de produção, distribuição e exibição do audiovisual na internet, em eventos estaduais e nacionais e nas aldeias Pankararu. As conversas foram realizadas na residência dos sujeitos informantes, em dias alternados durante minha segunda ida as TI's Pankararu entre os meses de Fevereiro e Março de 2012. Para que houvesse melhor apreensão e a possibilidade de revisão dos dados obtidos durante essas conversas, utilizei a técnica da gravação de voz por meio de um gravador digital. A não utilização de uma câmera videográfica foi uma escolha dos informantes, que declararam timidez perante tal instrumento. Através destas conversas, consegui me aproximar do fazer fílmico Pankararu e compreender os objetivos dessas produções, assim como as singularidades presentes nas mesmas, como os detalhes dos cortes, onde, o quê filmar e como filmar. Nessa e em todas as outras etapas, o caderno de campo também foi utilizado durante essa pesquisa, pois em muitos momentos surgiram informações além daquelas relatadas pelos sujeitos informantes, as quais acreditei serem informações que facilitariam o entendimento dos dados de áudios captados, como gestos, expressões faciais, o olhar, ou ainda informações sobre pessoas, percursos e localizações.

A prática direta de observação e vivência entre esse grupo realizadas nessa etapa e com auge na segunda e terceira visita em decorrência da permanência prolongada entre essa etnia, possibilitaram o alcance de informações de grande relevância para a construção desse texto, assim como o acesso a uma parcela do material fílmico produzido pelos Pankararu, material primário para a realização dessa pesquisa, e que me foi repassado pelos próprios produtores durante essas visitas. Outra parcela mais numerosa a qual também obtive acesso pode ser encontrada em canais da internet dos próprios indígenas que se utilizam desse meio como forma de distribuição e veiculação dos filmes produzidos.

A etnografia envolve diferentes técnicas de obtenção de dados. O diário de campo, a coleta de dados por meio de instrumentos tecnológicos para o registro de voz e/ou a produção de vídeo, e a fotografia são meios através dos quais o pesquisador pode obter informações sobre seu objeto de estudo. Apesar da predominância do registro escrito, o filme assim como a fotografia está ganhando cada vez mais espaço enquanto meio de documentação etnográfica. Tais mecanismos são instrumentos de registro que possuem grande fidedignidade em relação

---

<sup>10</sup> O critério estabelecido para a escolha desses sujeitos entrevistados foi a frequência em que esses produziam os vídeos e as técnicas utilizadas.

ao objeto registrado, e por isso são considerados meios de obtenção e produção de dados históricos, sociais e culturais (FELDMAN-BIANCO, 1998; GONÇALVES et.al, 2009; BARBOSA et.al, 2009). Parte dessa compreensão a construção da **terceira etapa** dessa pesquisa que se utilizou da produção fílmica Pankararu enquanto material etnográfico para obtenção de dados através da Análise de Conteúdo e da Descrição Densa, além de imagens fotográficas, que realizadas por mim em diferentes ocasiões, revelam não só os momentos de atividades do fazer fílmico Pankararu que presenciei, mas o cotidiano, os rituais. Assim, com as imagens expostas nesse trabalho, a interpretação que proponho não é somente a de reconstrução do contexto cultural e social na qual elas foram produzidas, mas também das representações por elas apresentadas.

O uso do filme enquanto método de coleta de dados traz a facilidade de poder rever quantas vezes for necessário o material que se analisa. A cada vez revisto, novos elementos podem ser percebidos, podendo mesmo causar mudanças no modo como o pesquisador vê o objeto pesquisado. No entanto, assim como outra forma de representação, o audiovisual não é uma construção neutra, ele é, assim como a fotografia, o cinema e o próprio texto, carregado da intencionalidade de quem o produz e que define o quê, quando e como algo vai ser registrado, ou seja, ele é “uma alteração voluntária ou involuntária da realidade” (LEITE, p. 40, 1998).

Desse modo, as produções sejam essas videográficas, textuais ou fotográficas são desde a sua idealização atravessadas não só pelo olhar de quem as produz, mas também pelo contexto em que são produzidas. Sobre esse olhar de quem produz as imagens representacionais, Tacca (1990), ao discutir como os recursos visuais podem ser utilizados na coleta de dados, nos aponta dois olhares produtores: o olhar de fora da cultura, quando o registro é realizado por um pesquisador e o olhar de dentro da cultura, quando o registro é feito por alguém pertencente ao grupo. No caso dos vídeos analisados nesse trabalho, seguimos a segunda perspectiva, o que nos traz um olhar particular e cheio de intimidade com o que é representado.

Os filmes Pankararu assim como o material obtido através da observação participante e das entrevistas, além das referências bibliográficas sobre esse povo constituíram os dados utilizados nessa pesquisa. O material audiovisual analisado restringiu-se a quatro dos trinta e oito filmes a que tive acesso. A necessidade em se restringir a quantidade de filmes analisados só foi percebida quando da descrição densa desses e da quantidade de informações surgida nesse processo. Sendo a descrição densa uma das bases para a etnografia realizada nesse

trabalho, foi a partir dela que os dados foram preparados para posteriormente serem analisados através da Análise de Conteúdo em uma perspectiva interpretativa, buscando entre as estruturas de significação determinar o papel social dessas imagens, sua importância enquanto objeto de representação e seus significados para esse povo dentro do contexto em que foram construídas.

Os filmes enquanto fontes de dados para o presente estudo foram selecionados seguindo um processo de identificação estabelecido pelos próprios Pankararu. Tal processo classifica suas produções em duas “categorias”: filmes internos e filmes externos. Na categoria filmes internos, podemos alocar os filmes religiosos realizados durante rituais; na categoria filmes externos, podemos situar os filmes promocionais, documentários, histórias/lendas (etnoficção) e os filmes artísticos produzidos a partir de representações teatrais. É importante mencionar que um mesmo filme pode se localizar em mais de uma das categorias de identificação estabelecidas pelos Pankararu, pois, os critérios fixados para vídeo interno não exige a categoria vídeo externo, no entanto, o mesmo acontece na forma oposta.

Os quatro filmes escolhidos enquanto representantes da produção audiovisual Pankararu localizam-se dentro da categoria vídeo externo, abarcando os gêneros: documentário e história/lenda (etnoficção), sendo eles: *Pankararu Nação Cultural: Fortalecendo e Reafirmando a Dança do Búzio Pankararu* (2011); *O Rio Tem dono* (2012); *Leonor, A Índia Que Se Encantou* (2009) e *Flechamento do Imbu- O Filme* (2009). A escolha por esses filmes dentre tantos outros, foi pautada na temática abordada por cada um, e embora possa parecer um critério vago, ou até mesmo impreciso, já que em grande parte os filmes Pankararu são classificados enquanto documentário, os mesmos foram selecionados por apresentarem conteúdos e discursos que combinam a vida cotidiana desse povo com suas raízes tradicionais, sendo desse modo, fortes pretendentes enquanto objeto representacional da cultura Pankararu.

O filme *O Rio Tem dono*, é um filme que versa sobre diversas temáticas, porém com foco principal na reivindicação dos direitos indígenas Pankararu, mas não somente isso, apesar de tratar de um fato localizado, o mesmo reflete o desrespeito vivido por diferentes povos indígenas no Brasil: o não acesso a bens naturais, e conseqüentemente a impossibilidade de praticar atividades tradicionais, nesse caso a pesca; já o filme *Pankararu Nação Cultural* trata da temática cultural, ao lembrar através das narrativas dos mais velhos a importância em se realizar a tradicional dança do Búzio; *Leonor, A Índia Que Se Encantou* e

*Flechamento do Imbu – O Filme* são filmes de etnoficção, que retratam através da encenação de atores Pankararu “histórias” desse povo transmitidas oralmente de geração em geração.

Dentro de suas particularidades, cada um dos filmes analisados é um representante da cultura Pankararu, as imagens e discursos contidos neles são importantes informações a respeito desse povo, de suas lutas, suas tradições, anseios e sonhos. Por isso, as análises dos filmes acima citados foram realizadas a partir dos discursos e das imagens apresentados em cada um deles.

O audiovisual Pankararu é produzido em diferentes contextos e aborda diferentes temáticas e técnicas. Entretanto, é importante ressaltar que a análise dos vídeos aqui apresentados não segue uma metodologia do estudo da produção de vídeo ou da gravação de imagem sob qualquer formato. Sua finalidade é apresentar tais produções enquanto representação cultural Pankararu, que produzida para diferentes fins, trazem intrinsecamente o ponto de vista nativo sobre o que é mostrado. Por esse motivo acreditamos ser importante esclarecer que ao nos referirmos a termos como vídeo, filme, cinema e audiovisual, estamos tratando de imagens em movimentos captadas por diferentes tecnologias e reproduzidas em diferentes mídias e não no sentido *stricto sensu* do termo utilizado por profissionais da área.

A **quarta etapa** da pesquisa valeu-se da transcrição das gravações do áudio das conversas realizadas com os sujeitos produtores do audiovisual Pankararu, e da sistematização dos dados obtidos através dessa transcrição e das observações praticadas no seio desse grupo. Organizadas as conversas, essas foram divididas por categorias analíticas para facilitar a consulta das mesmas durante o processo de escrita. As descrições provenientes das observações serviram para contextualizar os dados obtidos, assim como os filmes analisados.

Na **quinta etapa** constitui-se a interpretação dos dados alcançados durante todo o processo da pesquisa, ou seja, a própria construção desse texto. Essa interpretação valeu-se da Descrição Densa no modelo proposto por Geertz (1989), da análise dos dados realizada através da Análise de Conteúdo e da leitura de teóricos, dando atenção especial para um referencial focado na produção audiovisual entre populações etnicamente diferenciadas e/ou marginalizadas, assim como para aqueles que focam tais produções como objeto de representação, pois o propósito dessa pesquisa é entender as relações estabelecidas com a produção audiovisual e a partir da produção audiovisual “compreender o funcionamento de uma determinada realidade humana, de um determinado fenômeno humano – portanto, socio-histórico – que é localizado e datado”. (MARTINS, 2006, p. 12).

Assim, em fins de Outubro de 2011 inicio ativamente minha busca por dados para essa pesquisa diretamente no campo de pesquisa, quando a convite de Bruno Ronald, colega de turma do curso de mestrado em Antropologia pela UFPE, na cidade do Recife-PE, fomos à sede da APOINME (Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Espírito Santo e Minas Gerais), localizada em Olinda – PE. Nessa visita, tive a oportunidade de conhecer o índio Pankararu Júnior Barbosa – algo que não foi inesperado, pois soube de Bruno que um índio Pankararu trabalhava na APOINME – na época assessor da APOIME. Nessa ocasião conheci também Uilton Tuxá, presidente da APOINME e Hosana Celi, assessora da APOINME.

Após uma estimulante conversa sobre diferentes temas relacionados à questão indígena, relatei a Júnior meu interesse pela cultura Pankararu e minha pretensão em realizar um estudo a respeito do uso do audiovisual pelos Pankararu, e foi com satisfação que, ao receber essa notícia o mesmo se disponibilizou a me auxiliar no que fosse necessário para a realização da mesma.

Nessa mesma ocasião, Júnior convidou-me para ir à inauguração do ponto de cultura “Filhos de Raiz Entre Serras Pankararu” na aldeia Alagoinha, na TI Entre Serras Pankararu localizada a 15 km de Petrolândia –PE. O ponto de cultura que é o resultado de um projeto do Governo Federal tem como foco principal a produção do audiovisual pelos moradores da TI Entre Serras Pankararu, além da produção de artesanato, aulas de teatro, de dança e de músicas tradicionais.

Foi na ocasião da inauguração do ponto de cultura “Filhos de Raiz Entre Serras Pankararu” – daqui para frente FRESP –, em dois de Dezembro de 2011, que aconteceu minha primeira visita a uma aldeia indígena. De automóvel e na companhia de Júnior Barbosa, Marcondes Secundino, Coordenador do Núcleo de Estudos Indígenas (NEIN) da Diretoria de Pesquisas Sociais da FUNDAJ e de Bernadete Lopes, gestora da Coordenação de Povos Indígenas e Comunidades Tradicionais da Secretaria Meio Ambiente do estado de Pernambuco, saímos de Recife na manhã do dia dois de Dezembro em direção a terra indígena Entre Serras Pankararu, em uma viagem tranquila recheada das histórias vividas pelos meus companheiros e de conversas sobre a situação política e organizacional Pankararu.

A visita a TI Entre Serras Pankararu me proporcionou emocionantes experiências. Por ser um momento festivo, houve apresentação do grupo de dança tradicional das crianças da

Aldeia Alagoinha, além da apresentação da dança do Búzio<sup>11</sup> pelo grupo de dança Pankararu Nação Cultural da TI Brejo dos Padres<sup>12</sup>. Pude ainda pela primeira vez assistir aos Praiás<sup>13</sup> dançar o Toré<sup>14</sup> com seus toantes e maracás no pátio do ponto de cultura FRESP, e também pela primeira vez dançar o toré, quando Júnior Barbosa me convidou para acompanhá-lo na última roda após o encerramento dos discursos proferidos durante a inauguração.

Estavam também presentes por ocasião da inauguração, diversos representantes de entidades públicas e lideranças locais, entre elas, o prefeito do município de Petrolândia, Lourival Simões, a secretária de cultura de Petrolândia Cida Rodrigues, o secretário de assuntos indígenas também de Petrolândia Ubirajara Pankararu, representantes da APOINME, CIME, FUNDAJ, da Secretária do Meio Ambiente e Sustentabilidade de Pernambuco e FUNAI.

Assim, foi nessa ocasião festiva que tive meu primeiro contato ao vivo com a prática em si da produção de vídeos Pankarau, já que todo o evento - as falas e apresentações realizadas na ocasião da inauguração- foi registrado em vídeo por Alexandre Pankararu (Ver Foto 01) e em foto por diversas pessoas presentes, inclusive a minha pessoa, que enquanto pesquisadora não poderia perder a oportunidade de registrar o máximo possível de cada momento, apesar de ser minha primeira visita e sentir-me tomada por uma combinação de sensações que incluía êxtase, respeito, medo, curiosidade e timidez, sentimentos esses que em diversos momentos causaram desconforto, impaciência e ansiedade, e os quais mais tarde, nas visitas subsequentes que viria a realizar as aldeias Pankararu e em que permaneceria mais tempo, tais sentimentos seriam constantes e às vezes desesperadores.

Os registros produzidos durante o evento de inauguração do FRESP seriam segundo Alexandre Pankararu editados e tornariam-se parte do acervo videográfico Pankararu tanto como registro documental de uma data que marca mais um momento histórico vivenciado por esse povo, como um documento memorial, onde através desse, em um futuro próximo e de modo singular, já que o vídeo permite rever situações passadas e reativar sentimentos, tal

---

<sup>11</sup> Grupo de dança tradicional Pankararu, formado em 2007. Mais informações ver: <http://pankararunacaocultural.blogspot.com.br/p/acoes.html>

<sup>12</sup> Grupo de dança tradicional Pankararu, formado em 2007. Mais informações ver: <http://pankararunacaocultural.blogspot.com.br/p/acoes.html>

<sup>13</sup> Máscaras e vestimentas produzidas de fibra de caroá e que representam a manifestação física dos encantados.

<sup>14</sup> Rito praticado por diversos grupos indígenas do Nordeste, por ser identificado como símbolo de indianidade principalmente por agentes governamentais e a população geral. É um ritual sagrado e profano que promove o acesso ao sobrenatural e aos direitos indigenistas. Para mais informações sobre os símbolos de indianidade entre os índios do Nordeste ver: Arruti, 1995 & 1996; Reesink, 2000; Matta, 2005.

ocasião será relembrada, assim como aqueles que estiveram presentes, o que foi dito e realizado.

Ao final da cerimônia de inauguração e acompanhada de Júnior e Marcondes Secundino fui apresentada aos representantes dos órgãos acima citados e a algumas das lideranças locais, como a cacique Hilda Bezerra e o vice-cacique Marcelo Gomes, ambos da TI Entre Serras Pankararu (daqui para frente Entre Serras), o cacique Pedro Monteiro da Luz, da TI Brejo dos Padres, aos quais solicitei autorização para a realização da presente pesquisa, e a qual me foi cedida de imediato. Conheci também nessa ocasião, os sujeitos Pankararu que estão ativamente envolvidos na realização de filmes e sobre os quais já havia tido conhecimento através do professor pesquisador Dr. Renato Athias que trabalha com essa etnia há muitos anos.

Foto 01

A esses sujeitos, Alexandre Pankararu, Ney Pankararu e George Vasconcelos, fui apresentada como antropóloga que desejava realizar uma pesquisa sobre a produção de filmes Pankararu, o que logo despertou interesse nos mesmos. Assim, aproveitando o momento apresentei a esses atores a minha ideia de pesquisa, e expliquei como a mesma seria realizada e quais seus objetivos, o que estimulou ainda mais tais representantes a participarem dessa construção.

Mesmo em meio às festividades da inauguração do ponto de cultura FRESP, e enquanto



todos prestavam atenção aos discursos proferidos pelas entidades públicas ali presentes, do meu lugar de observante fui captando ao máximo o lugar à minha volta, pois sabia que naquela ocasião, principalmente pelo curto espaço de tempo, não poderia percorrer uma área

maior que aquela em que me encontrava e na qual fiquei limitada entre a área do ponto de cultura e a residência vizinha de propriedade do vice-cacique Marcelo.

Apesar da limitação espaço-temporal, pude observar as características físicas que estavam ao alcance dos meus olhos: aquela rua estreita de terra em que se situa o ponto de cultura, a casa do vice-cacique e outras casas, a proximidade das mesmas, suas cisternas, cabras, ovelhas e cachorros, as cercas de arame nos dois lados separando a via dos terreiros das casas, os coqueiros, pés de algaroba e pinha, ainda que essa seja uma constituição tão comum a qualquer comunidade do interior do Brasil, senti-me feliz por ter escolhido pesquisar com essa etnia, de estar ali e de poder participar de um momento tão importante e singular para aqueles que estão buscando melhorar sua condição de vida, mesmo diante de espólios, confrontos e injustiças.

Após o almoço e o pirão que nos foi servido, o vice-cacique Marcelo nos levou para conhecer uma área que sob conflito armado havia sido retomada de posseiros poucos dias antes da nossa chegada, ainda era possível sentir entre os Pankararu o clima de tensão por medo de novos ataques. Tal área que está dentro daquela demarcada e homologada pelo Ministério Público em 2003, permanecia ocupada por posseiros que se recusavam a deixá-la mesmo após decisão judicial. Assim como essa, outras áreas Pankararu ainda estão sob posse de não índios, os quais estão sendo retirados a mando da justiça, e em muitos casos sob acompanhamento da Polícia Federal.

Ainda nessa visita, tive a oportunidade de conhecer índios Tapeba do município de Caucaia, Ceará. Os Tapeba chegaram a Entre Serras no dia seguinte a inauguração do ponto de cultura FRESP, em um grupo com um pouco mais de quinze pessoas ornamentadas com cocares, maracás e um pequeno atabaque. A visita dos Tapeba a Entre Serras foi motivada pelo interesse desses em conhecer os meios através dos quais a organização social Pankararu tem conseguido articular e implementar atividades associativistas com a parcerias de órgãos estaduais, nacionais e municipais. Na ocasião da visita dos Tapeba a Entre Serras, fomos convidados a conhecermos a Secretária de Assuntos Indígenas de Petrolândia, localizada próximo ao centro comercial desse mesmo município. A secretária funciona em uma casa com áreas externas abertas para que os indígenas possam praticar o costume de fumar o kampiô<sup>15</sup> nas típicas rodas de conversas.

---

<sup>15</sup> Cachimbo com fumo e ervas, ou somente fumo.

Acredito ser válido registrar que os Tapeba durante sua estadia em Entre Serras faziam uso da câmera de filmar e de fotografar para documentar os acontecimentos e conversas ocorridas em diferentes momentos, o que enfatiza a importância de estudos sobre o uso de tais instrumentos pelo campo da antropologia, pois a utilização de instrumentos tecnológicos para a apreensão de imagens por parte de grupos etnicamente diferenciados tem levantado questionamentos sobre a relevância dessas produções, e da finalidade das mesmas para esses povos e para a sociedade em geral.

Como uma forma de retribuir nossa visita e a dos Tapeba, a convite do vice-cacique Marcelo e do secretário de assuntos indígenas, fomos conhecer um dos balneários às margens do Rio São Francisco. Nesse passeio também estavam presentes Alexandre Pankararu, sua esposa Graciela Guarani e a filha do casal; Júnior Barbosa e Elisiane, esposa do vice-cacique.

Para mim, que sou ribeirinha das margens do São Francisco, não foi surpresa ver a beleza das praias de areias brancas e de águas límpidas formadas a partir das águas represadas da hidroelétrica Luiz Gonzaga, inaugurada há 34 anos. A construção da hidroelétrica foi responsável pela inundação de uma área de 828 km, dentre as quais a área onde se localizava a cachoeira considerada sagrada pelos Pankararu, cemitério dos seus antepassados, além da antiga cidade de Petrolândia<sup>16</sup>; já os Tapeba ficaram maravilhados com a paisagem e a beleza do lugar. Foi um passeio proveitoso e divertido, onde pudemos ter um momento de descanso e lazer, de trocas de experiência e expectativas.

Foi no clima de descontração do balneário que obtive algumas informações, ao conversar com Júnior Barbosa e Alexandre Pankararu, a respeito do ponto de cultura e o porquê da implementação do mesmo na aldeia. Para ambos o ponto de cultura traz novas oportunidades no sentido de propiciar criações na área audiovisual enquanto registro de atividades e manifestações, na produção de documento memorial para o ensino e repasse de ações para as futuras gerações, assim como um material de troca entre diferentes culturas, de autoafirmação, fortalecimento e conquistas, além de atividades relacionadas à produção de artesanato, dança e música próprios da tradição Pankararu, como Júnior Barbosa já havia me informado em conversa após as atividades culturais realizadas na inauguração.

---

<sup>16</sup> Mais informação ver:

[http://www.chesf.gov.br/portal/page/portal/chesf\\_portal/paginas/sistema\\_chesf/sistema\\_chesf\\_geracao/container\\_geracao?p\\_name=8A2EEABD3BE1D002E0430A803301D002](http://www.chesf.gov.br/portal/page/portal/chesf_portal/paginas/sistema_chesf/sistema_chesf_geracao/container_geracao?p_name=8A2EEABD3BE1D002E0430A803301D002)

O fim da nossa curta jornada em Entre Serras chegou logo cedo após o café da manhã do domingo. Antes de partirmos, um convite para voltarmos durante as “corridas de imbu”<sup>17</sup> em Fevereiro, nos foi feito por todos os que nos receberam. Saímos Júnior, Marcondes e eu de volta à cidade do Recife, satisfeitos com os acontecimentos e com os resultados alcançados durante nossa visita a TI Entre Serras Pankararu.

Com o fim da viagem e tendo conhecido alguns dos sujeitos com os quais trabalharia ao realizar minha pesquisa, bastava me programar para aceitar o convite e o retornar as aldeias Pankararu durante o ritual do imbu que ocorreria entres os meses de Fevereiro e Março do próximo ano.

O retorno aos Territórios Pankararu – digo, aos territórios, por que, além da TI Entre Serras, visitei com bastante frequência algumas aldeias da TI Brejo dos Padres – aconteceu de Fevereiro à Março de 2012, ocasião em que estava acontecendo o ritual da corrida do imbu. O período que abarca o ritual é um momento de importante religiosidade entre esse grupo. O ritual do imbu inicia-se entre os meses de Novembro e Dezembro, quando aparecem os primeiros frutos do imbuzeiro, no entanto ocorre de forma mais intensa entre os meses de Fevereiro e Março, período correspondente do carnaval à quaresma, com duração de um mês, sendo realizados aos finais de semana com ritos religiosos aos encantados<sup>18</sup>, seres espirituais que vivem na natureza e que são representados pelos Praiás.

Essa segunda ida aos territórios Pankararu, teve a duração de vinte e cinco dias, e me possibilitou acompanhar in loco o cotidiano dessa etnia, as preparações ritualísticas do corpo, da mente e dos espaços nos quais iriam ocorrer os rituais, além de conhecer algumas das aldeias, seus moradores e de alguma forma me tornar “íntima” deles e de seu cotidiano ao participar desses momentos.

Para os Pankararu, as preparações do corpo e da mente para os rituais dizem respeito a alimentos e bebidas que são evitados, assim como a proibição do ato sexual, ou ainda as práticas para se manterem purificados (banhos, isolamentos físicos), e que são realizadas por aqueles que vão participar dos rituais. A preparação dos espaços ocorre com a limpeza e a

---

<sup>17</sup> Ritual religioso tradicional de fundamental importância para os Pankararu. Sua fase essencial estende-se por quatro semanas, iniciando-se no domingo de carnaval e terminando quatro finais de semana depois. Mais detalhes ver: MATTA, 2005.

<sup>18</sup> “Entidades vivas a quem se depositam confiança e fé. São adorados e têm uma força capaz de realizar e atender pedidos proferidos através de promessas. São ordenadas segundo uma hierarquia, compondo um batalhão.” Mais detalhes ver: MATTA, 2005.

colocação de areia nos terreiros onde haverá o toré, a queima do cansaço<sup>19</sup> e Noite dos Passos<sup>20</sup>. A queima do cansaço é outro ritual que acompanha a corrida do imbu e que também está relacionado à purificação do corpo e da mente através da penitência.

Vivenciar esses acontecimentos me fez perceber algumas nuances escondidas por trás da aparência de simples vilarejo no qual se encontram distribuídas as residências Pankararu. Por trás do aspecto de uma comunidade comum a qualquer outra encontrada no interior do país, com suas casas de cerca de arame, cisternas, escolas e casas de farinha, há um sincretismo religioso que só pode ser compreendido a partir de um retrocesso histórico do que foi vivenciado pelos Pankararu desde a colonização. A religiosidade e fé nos encantados, o respeito pelo sagrado e a luta pela manutenção de suas tradições são algumas das características perceptíveis ao parar o olhar sob as TIs Pankararu.

Diferente da primeira ida a TI Entre Serras Pankararu, nessa segunda visita tive maior disponibilidade de tempo e desse modo pude visitar diversos lugares e conversar com diferentes pessoas. As conversas sem pressa, em diálogos à mesa do café da manhã, na preparação de um alimento, sentados na varanda, nos trajetos entre uma aldeia e outra, foram essenciais para estabelecer um contato mais íntimo, sem necessariamente ser direcionado para a pesquisa, com jovens e idosos membros dessa etnia, e em particular com a família do vice-cacique de Entre Serras, Marcelo, que me hospedou durante os dias em que estive entre esse povo.

Essas conversas que giraram em torno das tradições, das reivindicações e das lutas vivenciadas no passado são contadas pelos mais velhos e no presente são vivenciadas e compartilhadas por todos da etnia; das produções audiovisuais, enfim, da cultura Pankararu como um todo, foram de suma importância para elucidar questões referentes ao momento atual de grande efervescência videográfica enquanto registro, seja esse no sentido documental de suas tradições, ou como veículo de divulgação daquilo que lhes acontece e que fere seus direitos constitucionais.

Diante da impossibilidade de registrar graficamente todas as conversas no momento em que elas foram realizadas, utilizei-me de métodos tecnológicos de registro de voz, para que, em um momento posterior, uma análise dessas conversas pudesse ser feita. Entre aqueles com os quais conversei durante minha segunda estadia em Pankararu, acho importante frisar

---

<sup>19</sup> Uma das fases do ritual da Corrida do Imbu. Ocorre aos domingos no final do dia. Os participantes homens e mulheres se queimam com o cansaço, arbusto de urticáceas com pelos urticantes.

<sup>20</sup> Uma das fases do ritual da Corrida do Umbu. Ocorre somente no Terreiro das Calu, que se localiza na TI Brejo dos Padres.

que os sujeitos de maior relevância para a pesquisa, são aqueles que produzem os vídeos Pankararu, dentre os quais destaco Alexandre Pankararu, George Vasconcelos e Ney Pankararu. Há ainda outros que estão aprendendo a manusear os equipamentos, assim como as técnicas de edição e filmagem, esses são chamados por Alexandre de “aprendizes”. São, portanto os filmes produzidos por esses sujeitos que serão aqui analisados.

Nas conversas tidas com esses sujeitos, pude ouvir desses o porquê da realização de vídeos, e a relação dessa produção com a constante preocupação em “preservar” sua cultura, assim como da difusão de suas lutas das reivindicações de seus direitos enquanto povo etnicamente diferenciado. Assim, ficou claro que, além de um registro memorial, o audiovisual é um veículo de propagação e reivindicação cultural Pankararu, um meio pelo qual os mesmos são vistos e ouvidos não só pela sociedade civil, mas pelo governo e por outras etnias. Além do uso do gravador de voz, utilizei uma câmera fotográfica para produzir registros visuais das aldeias, e de momentos em que filmagens estavam sendo realizadas pelos Pankararu ou ainda de alguma outra atividade envolvendo a prática do audiovisual.

Os vídeos analisados nesse estudo serão aqueles produzidos com mais recursos tecnológicos e por isso melhor elaborado. Esses vídeos que realizados por Alexandre Pankararu, Ney Pankararu e George Vasconcelos versam sobre diferentes temáticas, foram e são realizados em diferentes momentos e em diferentes lugares. Os filmes, principalmente aqueles produzidos por Alexandre, na maioria das vezes estão voltados para a articulação indígena e são por isso, em sua maior parte filmados em reuniões e/ou são voltados para elas. No primeiro caso como um registro das discussões realizadas nessas reuniões, visto que em sua maioria as mesmas requerem um deslocamento de grandes distâncias e nem todos os indígenas podem estar presentes, no segundo, como uma forma de levar as reivindicações desse povo aos presentes nesses encontros, sendo ambos os casos divulgados na internet na maioria das vezes.

A presença e o manejo de diversas formas de equipamentos que possibilitam a realização de filmes por parte dos Pankararu ocorreu em diferentes momentos durante minha segunda visita as aldeias Pankararu. Com equipamentos semi-profissionais e/ou profissionais de câmera fotográfica, de vídeo e aparelhos celulares, imagens foram realizadas durante os rituais que seguiram por três finais de semana, além do uso das câmeras fotográficas na oficina de fotografia do ponto de cultura FRESP, que iniciou suas atividades uma semana após minha chegada a Entre Serras. As oficinas eram ministradas por Alexandre, e contava com a presença de quatro meninas. O baixo número de participantes nessa oficina, segundo

Alexandre ocorreu pela falta de divulgação e também por ser a primeira ofertada pelo ponto de cultura. Entretanto, Alexandre acredita que com a realização das oficinas itinerantes, esse número irá aumentar.

Nas três semanas que seguiram minha estadia nas TI's Pankararu, acompanhei os rituais da corrida do imbu que se realizavam durante todo dia e noite dos finais de semana. É indescritível a beleza em torno dos acontecimentos que envolvem as etapas dos rituais. A força, a fé, o respeito, e a dedicação estão presentes a todo o momento e em cada etapa da realização desses. Presenciar os Praiás e a Dança dos Passos na noite escura da aldeia Brejo dos Padres, onde os sons ecoam com o vento e percorre o vale é algo que nos faz esquecer o frio cortante das noites do sertão, o cansaço que toma o corpo pelas horas passadas sem muito conforto durante o dia no terreiro acompanhado o toré dos Praiás.

Apesar do cansaço perceptível em todos os que acompanhavam os rituais desde o início e da aparente repetição dos mesmos episódios nos dias em que ocorriam essas manifestações, o encantamento presente em adultos e crianças produzido pelos Praiás é surpreendente. A imagem física do ser encantado com sua dança, toante e maracá eram reproduzidos a todo instante por meninos e meninas de idade abaixo dos dez anos, que sacolejavam como se fossem um maracá, uma esfera oca confeccionada de plástico duro, onde através de um pequeno orifício colocavam pedrinhas ou sementes, para depois fechá-lo com um pequeno graveto. Com esse “instrumento” em mãos os pequenos passavam horas a dançar e cantar, divertindo-se como se estivessem na roda do toré.

Durante os rituais a realização de imagens só pode ser feita mediante autorização do cacique presente, nesse caso a cacica Hilda, pois estávamos no terreiro da TI Entre Serras sendo ela a autoridade máxima. A mim, a autorização concedida foi somente a de fotografar, ficando a produção de imagens em vídeo durante os rituais permitida somente a Alexandre Pankararu, porém alguns indígenas captavam imagens através de aparelhos celulares que possuíam a função de filmar. No entanto, mesmo sem poder realizar imagens em vídeo para meu acervo, pude auxiliar Alexandre quando o mesmo, nos fins das tardes de domingo em que os rituais estavam sendo realizado, ia dançar o cansaço e pedia a mim e aos alunos da oficina de fotografia que filmassem o ritual enquanto o mesmo dançava. Para realizarmos tal empreendimento, Alexandre nos explicou como as tomadas deveriam ser feitas, a partir de quais ângulos filmar, onde e quando deveríamos parar e retomar as gravações. Assim como o vídeo produzido na inauguração do ponto de cultura, as imagens feitas durante os rituais seriam editadas e entrariam para o acervo fílmico Pankararu.

Na última semana de ritual, tivemos a visita de Sassá Tupinambá, amigo de Alexandre. Índio Tupinambá nascido em São Paulo, seus pais, filhos de índios Tupinambás do sul da Bahia, e que migraram para o nordeste desse mesmo estado em decorrência das perseguições de posseiros, foram para São Paulo no início da década de setenta e lá permanecem até hoje. Relato a visita de Sassá em consequência de um episódio que considero de suma importância tratar aqui. No último domingo de ritual, mais uma vez Alexandre pediu para que filmássemos o ritual do cansação enquanto ele dançava. Dessa vez, Sassá que também tem experiência com audiovisual, foi quem nos orientou (a mim e as alunas da oficina de fotografia) quais tomadas deveriam ser feitas, que ângulos pegar, onde e quando deveríamos parar e retomar as gravações, enquanto ele fotografava o ritual, assim como o próprio processo de filmagem. Tudo transcorreu tranquilamente, porém no dia seguinte ao ritual quando fomos editar as imagens gravadas, Alexandre ficou surpreso com o resultado obtido sob a orientação de Sassá.

Diferente das vezes em que Alexandre orientou as filmagens, e nas quais as exposições das cenas eram longas e sem muito corte, na orientação dada por Sassá não era necessário uma exposição longa, ou seja, um acompanhamento da roda do toré do início ao fim, por esse motivo nas gravações realizadas a partir da orientação de Sassá tiveram muitos cortes e quase nenhuma delas acompanhou uma roda de tore do início ao fim. Sobre esse episódio, Alexandre nos explicou que “o povo, gosta de ver tudo, sem cortes, do início ao fim, pois para eles não tem graça assistir um pedacinho disso e pedacinho daquilo, eles querem dar risada, se reconhecerem e reconhecerem os outros” (SANTOS, 2102). Foi a partir dessa fala de Alexandre que percebi não só a diferença física – tamanho, duração dos filmes – mas também o significado desses filmes para os Pankararu. O reconhecimento de si e do outro através do vídeo e no vídeo vem configurar a subjetividade presente nas representações audiovisuais produzidas pelos próprios indígenas e que em certas medidas se diferenciam daquelas produzidas pelo etnógrafo, pelo cineasta ou pelo visitante. Percebi também que o tempo Pankararu é outro, e que esses, em sua maioria se interessam pelo filme em estado bruto, onde o tempo de exposição das imagens é maior, e onde os mesmos podem perceber o não-acontecimento, ver aquilo que está além do primeiro plano, principalmente quando se trata de filmes de rituais.

É importante esclarecer que os vídeos de tradição, como os próprios Pankararu classificam os vídeos produzidos a partir de eventos ritualísticos, não são depositados nos canais/páginas da internet. São na verdade e em muitos casos, de acesso restrito aos membros

dessa etnia. Aqueles que produzem os vídeos com mais frequência, como Alexandre, George e Ney têm conhecimento dessa “norma” e a respeitam, assim como a maior parte dos indígenas Pankararu. No entanto, é fácil encontrar vídeos com imagens do ritual da corrida do imbu em páginas da internet, esses segundo Alexandre, são feitos por índios Pankararu que veem de São Paulo para participar dos rituais, realizam essas filmagens e as colocam na internet. O argumento de Alexandre é válido, já que o sinal para internet só é acessível em algumas das aldeias Pankararu, sendo o mesmo de baixa velocidade inclusive nas cidades próximas, o que prejudica o carregamento de um vídeo para *upload*.

Outro resultado obtido durante essa segunda visita, foi o acesso aos vídeos produzidos pelos membros dessa etnia. Tais vídeos são classificados pelos próprios Pankararu em duas categorias: os vídeos internos, e os vídeos externos. Os vídeos Internos são vídeos longos, sem muita edição e que em muitos casos possuem cenas de rituais restritas a índios Pankararu. Tais vídeos que são vistos e revistos diversas vezes são os que mais agradam aos indígenas, pois são nesses que eles se reconhecem, reconhecem aos outros, podem lembrar os momentos em que os vídeos foram realizados e também se divertirem. Dentro da categoria de filmes Externo estão os filmes promocionais, esses são filmes feitos para promover eventos, anunciar atividades, convocando participantes da esfera civil, governamental e indígena, possui curta duração e têm objetivos específicos. Ainda nessa categoria estão os filmes que mostram tradições, histórias/lendas (etnoficções), eventos, festas religiosas, artísticos, reivindicações, reuniões com representantes governamentais e com parceiros das causas indígenas, tendo por isso diferentes conteúdos, formatos e durações.

Minha terceira visita as TI's Pankararu aconteceu na segunda semana de Setembro de 2012 e teve duração de sete dias. Essa visita ocorreu com o intuito de acompanhar a realização de um vídeo documentário sobre os pescadores tradicionais Pankararu, sendo Alexandre o responsável por toda filmagem, edição e produção. O filme também foi uma idealização de Alexandre, que de início viu a possibilidade de através dessa produção, levar a conhecimento da comunidade estudantil das aldeias Pankararu a existência e as histórias dos pescadores tradicionais Pankararu, já que muitos não sabem da realização dessa atividade ainda por um pequeno número de pessoas desse povo.

A ideia da produção do documentário sobre os pescadores tradicionais já existia desde minha última visita aos territórios Pankararu, quando Alexandre me informou sobre sua pretensão em realiza-lo. Foi nessa ocasião que estrategicamente anunciei meu interesse em acompanhar as gravações de um filme produzido pelos Pankararu. Com os meses que

antecederam a execução das gravações, outras possibilidades e ideias foram surgindo e Alexandre decidiu que esse documentário sobre os pescadores tradicionais Pankararu não seria somente um filme didático para as escolas existentes nas TI's, mas também em aproveitar o mesmo e apresentá-lo no II Seminário dos Povos Indígenas da Bacia do São Francisco, que aconteceria em Petrolândia entre os dias 28 e 29 de Julho de 2012. Por motivos que desconheço, o Seminário foi adiado para o fim de Setembro desse mesmo ano, o que nos deu tempo para planejarmos com mais calma esse momento.

A ideia de apresentar o filme documentário no II Seminário dos Povos Indígenas da Bacia do São Francisco surgiu a partir de uma descoberta feita por Alexandre ao conversar com alguns dos pescadores sobre a realização do filme. Durante essas conversas, Alexandre soube das mudanças ocorridas nas águas do Rio São Francisco após a construção da Usina Hidrelétrica Luiz Gonzaga e as consequências negativas para a pesca tradicional local. Assim, o filme que de início seria somente didático, ganhou teor político e passou a ser um transmissor de informações e reivindicações a respeito dos descontentamentos daqueles indígenas que vivem da pesca e que hoje passam por dificuldades.

Assim, na segunda semana de Setembro desembarco em Jatobá, cidade na qual Alexandre reside com sua esposa, filha e mãe, e durante a semana seguinte, nossos trabalhos se voltaram para as filmagens do documentário *O Rio tem dono* (2012). Equipados com a câmera de Alexandre, uma profissional HD com microfone externo e uma câmera fotográfica, percorrermos em sua moto as estradas de terra que ligam Jatobá à aldeia Mundo Novo e à aldeia Alagoinha na TI Entre Serras e Piancó na TI Brejo dos Padres. Em todas elas fomos visitar e entrevistar pescadores tradicionais Pankararu para o documentário. As filmagens foram realizadas por Alexandre, minha presença era somente de cunho investigativo para a obtenção de dados para a presente pesquisa, ou seja, acompanhar a produção desse filme e tentar perceber como os Pankararu se percebem diante e atrás da câmera.

No primeiro dia de nossa jornada, acordamos às quatro horas e trinta minutos da manhã e fomos até a aldeia Alagoinha, a 5 km de distância de Jatobá, para conversarmos com “Seu” Cícero e acompanhá-lo em uma manhã de pesca. Ao chegarmos a sua casa, fomos recebidos por sua esposa e seus quatro filhos que estavam se preparando para irem à escola. Tivemos uma primeira conversa do lado de fora da casa, uma casa pequena e simples, mas de pessoas muito gentis, que logo nos convidaram para tomarmos café da manhã: cuscuz com peixe frito e café. Após o café da manhã, seguimos para a colônia de pescadores da qual seu Cícero faz parte. Fomos eu, Alexandre, “Seu” Cícero e sua filha mais velha Vaneska, que aluna da

oficina de fotografia do ponto de cultura FRESP, ficou responsável pelas fotos para o *making off* desse documentário. Pescador desde a década de setenta, enquanto nos preparávamos para embarcar na sua canoa a remo, “Seu” Cícero nos explicava sobre alguns equipamentos usados na pesca.

Durante as duas horas seguintes em que permanecemos na companhia de “Seu” Cícero e Vaneska navegando pelas águas do lago de Itaparica construído em função da Hidroelétrica Luiz Gonzaga, “Seu” Cícero nos falou das dificuldades e riscos presentes na pesca artesanal, das mudanças ocorridas nas águas do rio e na pesca em consequência da construção da hidroelétrica, além da dificuldade de se ter acesso ao rio, já que as margens estão fechadas por propriedades particulares construídas ao longo de suas margens.

As duas outras entrevistas, realizadas subsequente à primeira, porém em dias diferentes, foram realizadas com o “Seu” Cícero da aldeia Mundo Novo, e “Seu” Cidi da aldeia Piancó. As falas desses dois pescadores nos mostraram as mesmas angústias relatadas por “Seu” Cícero. Antes de cada entrevista, apesar de já ter feito isso dias antes da minha chegada, Alexandre explicava aos entrevistados as razões que o motivou a fazer um filme sobre os pescadores tradicionais Pankararu, para que assim os mesmos apesar das perguntas efetuadas por Alexandre para direcionar a fala desses, pudessem de antemão lembrar e elaborar o que seria dito.

Durante essa estadia em Jatobá, para minha sorte e surpresa, além do documentário sobre os pescadores tradicionais Panakraru, consegui também acompanhar, dessa vez com Alexandre e George Vasconcelos, as filmagens de outro documentário que está sendo realizado por ambos sobre a retirada de posseiros das áreas indígenas Pankararu. A realização desse documentário surgiu da necessidade percebida por esses em “contar a história da luta do nosso povo pela terra”, como coloca Alexandre (SANTOS, 2012). Ainda durante esta terceira visita, pude acompanhar à medição de propriedades de posseiros existentes nas TI’s Pankararu pelos técnicos do INCRA e da FUNAI. A medição faz parte do processo de desintrusão e indenização realizada pelo governo federal aqueles que possuem propriedades dentro de áreas demarcadas e homologadas enquanto terras indígenas. Por ser uma situação de tensão na qual há o risco eminente de conflito, essas visitas técnicas são realizadas na companhia da Polícia Federal.

O documentário *Luta pela Terra Pankararu* começou a ser filmado há um ano com o depoimento de algumas lideranças Pankararu. Na companhia de José Antônio, técnico da FUNAI, acompanhamos técnicos do INCRA e da FUNAI em duas ações de medição nas

quais Alexandre entrevistava os técnicos, George Vasconcelos fotografava, e eu, a pedido de Alexandre filmava as ações de ambos para o *making off* do documentário. Segundo Alexandre, para que o filme fosse concluído, eles precisam somente buscar as existentes imagens de todo o processo de demarcação das terras Pankararu que teve início em 1940, além de imagens das lideranças já falecidas.

Como já foi dito acima, todos os vídeos feitos sobre o povo Pankararu precisam de uma autorização prévia dos caciques das TI's envolvidas. Para a realização desses dois vídeos não foi diferente, para que o mesmo ocorresse foi necessário que a cacica Hilda e o cacique Pedro Monteiro permitissem as filmagens. Ambos os filmes retratam momentos de tensão na trajetória Pankararu, contam a história desse povo a partir do ponto de vista interno, onde cada situação representada foi vivenciada por esses e que em consequência disso, traz em si não só a veracidade do episódio ocorrido, mas também o sentimento emotivo de quem presenciou tais acontecimentos e que estão presentes em cada fala, em cada gesto e em cada olhar mostrado através do vídeo.

Nas duas últimas visitas realizadas as TI's Pankararu trouxe comigo dezenove vídeos filmados por Alexandre e Ney Pankararu. Ao todo tive acesso a trinta e oito filmes, dos quais vinte e sete encontram-se disponíveis na internet em canais como o youtube pertencentes a membros dessa etnia. A partir das análises feitas dos filmes e das conversas realizadas com os produtores desses vídeos pude apreender ainda que de maneira deficiente, o sentido do fazer fílmico Pankararu. Ao registrarem seus ritos religiosos, seu momentos de luta, ao se permitirem assimilar tecnologias audiovisuais no seu cotidiano enquanto instrumento documental, de troca, de reivindicações os Pankararu tornam-se capazes de dizer ao mundo através do ponto de vista nativo o que é ser índio, o que é ser Pankararu, sinalizando dessa forma a entrada para uma produção mais autônoma de uma representação de si.

Apesar de ter assistido aos trinta e oito filmes que me foram disponibilizados, diante da grande quantidade de informações precisei escolher aqueles que ajudassem a apreender a produção audiovisual Pankararu em diferentes aspectos enquanto objeto de representação. Para que tal objetivo fosse alcançado fui forçada diante da escassez de tempo a fazer tal estudo por amostragem. Sendo assim, selecionei apenas quatro filmes para fazer uma análise mais aprofundada para essa pesquisa. No entanto, apesar de ser um número reduzido comparado à quantidade de filmes disponíveis, acredito ser o suficiente para chegarmos a uma conclusão a cerca da utilização desta ferramenta por essa etnia.

### 1.3. Cinema e Antropologia

A produção de imagens foi inserida na antropologia desde o início da história do cinema quando Etienne-Jules Marey e Félix-Louis Regnault utilizaram pela primeira vez seus experimentos cronofotográficos para discorrer sobre o comportamento do homem e a importância das imagens em movimento nesse tipo de estudo. Indo em direção contrária a Thomas Edson que buscava a exploração comercial do seu kinestoscópio, o inventor Marey e o pesquisador Regnault foram pioneiros na aplicação dessa técnica para o estudo descritivo do homem, no entanto suas pesquisas estavam mais para o campo da fisiologia humana do que para a antropologia social (PEIXOTO, 1999).

No ano de 1895, e com o objetivo de constituir base para uma ciência experimental através da análise dos movimentos físicos e comportamentais, Félix-Louis Regnault e seu assistente Charles Comte durante uma viagem a África filmaram algumas imagens, entre essas as de uma mulher africana produzindo um pote de cerâmica. Os filmes produzidos por Regnault e seu assistente foram exibidos durante uma exposição etnográfica sobre a África Ocidental, em Paris. Nessa mesma ocasião, os resultados provenientes dessa nova experiência foram publicados por Regnault em arquivos sobre fisiologia humana comparada. Logo em seguida, em 1900, Regnault propôs a implantação de um programa de antropologia visual, no qual afirmava que o antropólogo com o cinema, poderia através da comparação do comportamento de várias sociedades, construir teorias mais gerais ao rever e reviver a vida dos povos “primitivos”, na opinião desse pesquisador

“graças aos novos instrumentos, o cinema e o fonógrafo, o museu de etnografia pode adquirir uma importância enorme, tornando-se um laboratório indispensável para a elaboração da ciência do homem. (...) Só o cinema poderá fornecer, em abundância, documentos objetivos; graças a ele, o antropologista [termo do autor] pode, hoje, colecionar a vida de todos os povos, guardando em sua gaveta todos os atos específicos das diversas raças” (REGNAULT apud PEIXOTO, 1999).

Desde o seu nascimento, assim como na antropologia, o objeto do cinema situava-se em sociedades geograficamente distantes e culturalmente distintas, e se as viagens

realizadas pelos colonialistas e cientistas tornavam possível a visualização de diferentes culturas, a câmera cinematográfica permitia o armazenamento das visões encontradas em diferentes partes do mundo. A partir de então essa nova tecnologia torna-se um novo instrumento científico na modernidade, “combinando as viagens com conhecimento e as viagens com o espetáculo”, e fascinava pesquisadores e exploradores, sendo com frequência utilizada para a exploração dos povos desconhecidos (SHOHAT apud J. RIBEIRO, 2005).

Na Expedição Antropológica da Universidade de Cambridge ao Estreito de Torres, comandando por Alfred Cort Haddon, em 1898, a câmera de filmar já fazia parte dos equipamentos levados. Logo, como consequência da aquisição desse novo instrumento, as imagens passaram a ter um uso cada vez mais frequente como instrumento de registro de povos distantes. Seu uso não era só para captar aspectos físicos para bases classificatórias dos diferentes estágios de evolução – como no início dos estudos antropológicos – mas também para registrar as relações entre cultura e personalidade, além da função de registro das culturas em via de desaparecimento, atribuída à “antropologia de urgência”<sup>21</sup>. Os estudos realizados por Haddon durante a expedição ao Estreito de Torres estão registrados no filme *Aboriginals from Torres Strait* (1898) e nos seis volumes do relatório da expedição (Haddon, 1901-1903; 1904; 1907, 1908; 1912 e 1935) (PEIXOTO in PARENTE, 1994).

No entanto, com a transformação do cinema em indústria, a dependência econômica de patrocinadores, as dificuldades técnicas para o registro de som sincrônico e os pesados equipamentos, as imagens foram reduzidas a meros objetos de ilustração dos textos científicos, retirando dessas todo o seu poder discursivo. Assim, a partir da década de trinta, quando o foco dos estudos antropológicos passa a ser a organização social, a genealogia e a tradição oral, a imagem perde lugar nas pesquisas antropológicas, e os textos voltam a assumir o papel de melhor disseminador das descobertas científicas, sendo até recentemente predominante nas literaturas dessa ciência (NOVAES in BARBOSA, 2009).

---

<sup>21</sup> Estudo antropológico realizado pós-movimento colonial, naquelas comunidades em vias de desaparecimento em consequência desse contato. O termo “antropologia de urgência” começou a ser usado no pós- segunda guerra mundial, quando equipamentos tecnológicos foram introduzidos na pesquisa antropológica de forma mais intensiva (PEIXOTO in PARENTE, 1994; RIBEIRO, 2005)

Tal qual Haddon, seu contemporâneo Franz Boas também utilizou imagens em suas pesquisas. Entre os Kwakiult no ano de 1883, Boas utilizou-se extensamente da fotografia durante seus estudos sobre os gestos e hábitos motores e a influência relativa da cultura nos hábitos corporais, e foi por isso considerado um dos pioneiros a utilizar tais recursos em suas pesquisas, no entanto a câmera de filmar só foi empregada por esse pesquisador em 1930, quando aos 71 anos decidiu ele mesmo utilizar tal instrumento juntamente com um fonógrafo em uma viagem ao Fort Rupert.

Alunos de grandes mestres e de incentivadores ativos do uso de registros visuais na pesquisa etnográfica Margareth Maed, aluna de Boas e Gregory Bateson, aluno de Alfred Cort Haddon, empreenderam entre os anos de 1936 e 1939, uma viagem entre os balineses com a intenção de registrar em fotos e filmes as relações entre cultura e personalidade, principalmente na educação das crianças entre esse povo. Como resultado de tal empreendimento publicam *O Comportamento Balinês: Uma Análise Fotográfica* (1942), inaugurando o que mais tarde viria a ser a antropologia visual. Nesse estudo, os autores convidam o leitor a estabelecer relações entre imagens e legendas, e entre as próprias imagens de forma a sugerir uma construção do sentido individual a partir de cada instrumento utilizado.

Diferente do que vinha sendo realizada até o momento, onde a imagem era uma “muleta” para a confirmação da ida do pesquisador ao campo, o trabalho realizado por ambos, traz para a imagem o poder do discurso antes permitido apenas ao texto escrito. Até a apresentação do trabalho de Mead e Bateson, ainda não havia existido uma reflexão conceitual consistente sobre a imagem e de seus resultados como ferramenta de pesquisa antropológica. Ainda proveniente da pesquisa realizada entre os balineses, Mead e Bateson produziram sete quilômetros de película 16mm, os quais foram montados somente em 1950, e deram origem a seis filmes de vinte minutos cada (NOVAES,2009; PEIXOTO, 1999).

Apesar de não ter utilizado a imagem em sua pesquisa, Marcel Mauss em seu livro *Manual de Etnografia* (1993) convida aos pesquisadores a capturar fotográfica e cinematograficamente tudo aquilo o que for possível no ambiente do estudo, e ressalta a importância de não se esquecer do estéreo

“para esse registro material recorrer-se-á, também ao método fotográfico e fonográfico (...) todos os objetos deverão ser fotografados, de

preferência sem pose. A telefotografia permitirá a obtenção de conjuntos consideráveis. Não se deve usar os mesmos aparelhos nos países quentes e nos países frios, nem os mesmos filmes; e, a princípio, revelar o mais rápido possível. O cinema permitirá fotografar a vida. Não esquecer o estéreo.” (MAUSS, 1993, p. 32).

Destarte, mesmo com o advento do filme no final da década de 1960, o que permitia um plano em longa duração e o registro de som sincrônico, o uso da imagem em movimento continuou sendo limitado pelo alto custo dos investimentos e a má equipação das instituições acadêmicas, além dos questionamentos sobre a questão objetiva dessas imagens enquanto registro dos fatos sociais para a pesquisa antropológica, e com o tempo a revolucionária técnica de captar imagens em movimento foi praticamente esquecida pela pesquisa antropológica. Já nas décadas de cinquenta e sessenta, produziram-se debates acalorados sobre a metodologia de produção de imagens com fim científico, a objetividade e imparcialidade das mesmas, no entanto, apesar da falta de um consenso, todos concordavam que tal recurso trazia “contribuições imensuráveis para a compreensão das práticas culturais dos diversos povos do planeta” (PEIXOTO, 1999, p. 11).

A questão da objetividade fílmica levantada por diversos pesquisadores como nos coloca Peixoto, estava fundamentada nas diferentes experiências vivenciadas por diversos cinegrafistas e pesquisadores, entre esses, Sol Worth e Jonh Adair, que em 1966 ensinaram a um grupo Navajo composto por sete pessoas as técnicas de filmagem, para que pudessem filmar a si próprios. Ao final do experimento, assistiram conjuntamente com os Navajos as imagens filmadas por si e pelos nativos, que prontamente distinguiram as imagens feitas por si das realizadas por Worth e Adair. A partir de então, além da questão da objetividade das imagens produzidas por cineastas e pesquisadores, surgiram questionamentos sobre a neutralidade dessas imagens e o quanto elas carregavam em si de seus produtores.

Com o pensamento nessas questões, Jean Rouch antropólogo e cineasta admirador da técnica utilizada por Dziga Vertov na década de 20, produz um estilo próprio de fazer filme, onde uniu linguagens e técnicas narrativas com conceitos da Antropologia e do cinema. Produtor de 107 filmes, Rouch tratou de uma infinidade de temáticas tendo sempre como pano de fundo o continente africano. As obras fílmicas produzidas por Rouch a partir da década de 50 trazem consigo implicações sobre o quê significa o fazer

etnográfico e o fazer fílmico, além da permanente discussão sobre as questões centrais presentes nas disciplinas de cinema e antropologia (GONÇALVES, 2008).

A partir da reinauguração do *cinema-vérité* de Vertov por Jean Rouch e Edigar Morin em 1961 quando do surgimento das câmeras sonoras portáteis, irrompe um novo tipo de relação entre o cineasta, às pessoas filmadas e o espectador. Nessa nova relação à ideia principal era dar voz as pessoas filmadas e com isso possibilitar uma maior proximidade entre o que seria filmado – um ritual, um evento, cenas do dia-a-dia – e o olhar do cineasta, num jogo de empatia e confiança (PEIXOTO, 1999).

Para Rouch o *cinema-vérité* era “uma nova linguagem que nos permitiria cruzar as fronteiras entre todas as nações” (ROUCH apud GINSBURG, 1999, p.45), no entanto apesar dos esforços praticados por diferentes nomes que se empenhavam na realização de filmes etnográficos assim como no desenvolvimento de uma formação acadêmica epistemologicamente mais antropológica, o estudo da imagem através do vídeo encontrou algumas dificuldades. Nomes como Jean Rouch, Sol Worth, Jay Ruby, Margareth Mead, Jonh Marshall, entre outros, por anos tentaram incluir o filme etnográfico enquanto meio através do qual se poderia analisar o comportamento humano, no entanto segundo Ginsburg (1999) o complexo e amplo campo discutido pela antropologia visual torna difícil “desenvolver um paradigma comparativo coerente e empírico para a pesquisa, produção e análise que possa abranger todos esses fenômenos, (...) já que o termo antropologia visual não esclarece se estamos envolvidos com a produção de filmes etnográficos, com o estudo das coisas visuais ou com a relação entre os dois” (p. 34; 35). O não desenvolvimento desse paradigma foi o responsável pela quase exclusão do vídeo enquanto meio de investigação nas pesquisas etnográficas. Para esse autor a abrangência das pesquisas em antropologia visual é responsável pela marginalização da disciplina, pois em sua opinião a não definição de um campo “torna difícil articular os objetivos dessa área, de forma a esclarecer nossa relação com a pesquisa e com as representações antropológicas” (idem, ibidem, p. 36). Desse modo, podemos afirmar que o desafio da antropologia visual não é somente o diálogo interdisciplinar necessário para o seu desenvolvimento, mas a própria interdisciplinaridade e por que não dizer transdisciplinaridade de seus objetivos (S. RIBEIRO, 2005).

Entretanto, nas últimas décadas do século XX, novas tendências têm redefinido a pesquisa antropológica e etnográfica. A inovação das tecnologias digitais têm trazido contribuições de ordem técnica, de produção, análise e divulgação-circulação do trabalho antropológico visual. Os avanços tecnológicos e a fabricação de câmeras leves e de fácil manuseio têm possibilitado o uso desses objetos no universo cotidiano da pesquisa de maneira transformadora, tornando muitas vezes os sujeitos estudados em parceiros ou produtores individuais na produção de vídeos etnográficos, o que traz outras questões para a antropologia visual.

Após as inovações tecnológicas ocorridas a partir da década de 60, episódios como os realizados por Worth e Adair no ano de 1966 se tornaram recorrentes. Em 1974, David e Judith Macdougall incentivaram a realização de filmagens pelos sujeitos pesquisados enquanto realizavam as filmagens de “Tukana Conversation”, no Quênia. Esses pesquisadores registraram durante suas filmagens não só as conversas entre os Tukana, mas entre eles, os realizadores do filme e os Tukana, seu carro, cadernos e sua casa. Foi durante essas gravações, que o casal encorajou uma mulher tukana a filmá-los, tal acontecimento foi denominado por eles como “ir além do cinema de observação” (MACDOUGALL in BARBOSA, 2009).

No Brasil, o “cinema participante”, como mais tarde foi denominado por Jean Rouch, teve na década de 80 uma época efervescente, especialmente com os trabalhos realizados entre diversas etnias pela ONG Vídeo nas Aldeias; os realizados por Terry Turner com os Kayapó, e o trabalho pioneiro também entre os Kayapó, realizado por Mônica Feitosa (HENLEY in BARBOSA, 2009). Tal técnica que, enquanto método mais dialógico tornava os sujeitos estudados responsáveis pela autoria dos vídeos produzidos, foi associado a uma tomada de consciência social e política por parte dos povos indígenas e hoje é visto com grande frequência entre diferentes etnias não só como objeto de autoafirmação, mas também enquanto registro documental de suas tradições.

Na atualidade, os pesquisadores que investigam manifestações culturais deparam-se cada vez mais com um fenômeno em crescente desenvolvimento: aqueles sujeitos antes fotografados, entrevistados ou observados pelo pesquisador nos movimentos de produção/reprodução de suas práticas culturais – sejam elas rituais, ou no âmbito das sociabilidades cotidianas – estão mais e mais se apropriando das tecnologias de registro

e produzindo por si próprios, representações de suas culturas, dos seus cotidianos e de suas lutas.

Essas apropriações trazem para a antropologia social e visual novos desafios e novas áreas de investigações relacionadas à sociedade, à cultura e às transformações que a modernidade impõe a esses grupos através de seu marco de avanços tecnológicos, além do produto propriamente proveniente dessa relação e da pluralidade de vozes que esse traz e que falam por si, para si e para o mundo.

Com o desenvolvimento tecnológico e o barateamento dos equipamentos que possibilitam a gravação em vídeo - celular, câmera digital, filmadora -, a utilização desses recursos está hoje presente em diferentes partes do país e do mundo, capturando aquilo que para esses povos são para si a representação de sua cultura e de suas lutas. A posse de tais objetos por povos etnicamente diferenciados tem possibilitado que registros sobre suas culturas sejam feitos a partir do olhar de *si mesmo*, em uma flexibilidade individual ou coletiva (LOUREX, 1994) que lhes garantem a construção de imagens que carregam acima de tudo um valor sentimental.

De tal modo, podemos dizer que o fazer fílmico a partir do olhar nativo e não a partir do olhar do outro, possibilita não só captar o vivido, mas o sentido a partir de uma visão cosmológica própria daquilo que é representado. Essas produções nativas além de serem objetos da representação de si e de suas tradições, são um meio de registro documental e veículo de visibilidade pública, além de (re) afirmação identitária em meio às mudanças sociais (NOVAES apud MARTINS et al, 2009; FERRAZ, 2009; ALBUQUERQUE, 2011).

A linguagem audiovisual como discurso social e cultural é utilizada em diversos segmentos sociais e com diferentes finalidades. *Em Devires Imagéticos: a etnografia, o outro e suas imagens* (2009), Marco Antônio Gonçalves e Scott Head nos apresentam uma coletânea com textos de diversos autores que nos falam dessa construção imagética por diferentes grupos sociais, e que marginalizados pela sociedade dominante buscam fazer ouvir sua voz. Nesses textos fica claro a emergência dessa apropriação e o seu papel diante da construção da representação de si e da autoafirmação pelos sujeitos-objetos da antropologia.

Assim, diante desse contexto em que o nativo produz uma representação de si a partir da sua percepção de si e do mundo e de como deseja ser representado,

percebemos a necessidade de uma reconfiguração no conceito antropológico clássico de representação coletiva enquanto algo fixo, para que essas representações imagéticas produzidas por esses sujeitos sejam abarcadas por esse novo conceito e passem a ser aceitas enquanto fonte de informações em estudos antropológicos e sociais. No entanto, é preciso frisar que as representações sociais construídas por esses sujeitos não são puras, ao contrário, as representações nativas de si estão a todo tempo dialogando com aquelas já existentes, e que elaboradas a partir dos discursos de cientistas sociais e da sociedade, são consideradas autênticas e assertivas pelo público em geral, inclusive para alguns desses povos em determinados casos.

É, portanto, a partir da concepção da necessidade de um novo modelo de representação, que o deslocamento do centro produtor de conhecimento e a transformação do eu/outro em outro/outro enquanto sujeito transformador e produtor de sua realidade social traz consigo não somente a produção de uma representação de si, mas a transformação de sua realidade mediante essa construção.

Essa reelaboração do conceito de representação que surge a partir da década de 80, quando da apropriação do audiovisual pelos grupos etnicamente diferenciados, nos trás um novo discurso. Nela, a fala dos sujeitos da pesquisa ganha nova proporção, interferindo na própria elaboração do conhecimento antropológico. Longos trechos das falas dos nativos são inseridos nos textos etnográficos e a etnografia deixa de ser somente um texto de descrição e de interpretação, para ser também um texto de apresentação, onde o etnógrafo traz para o leitor especialista ou não, as subjetividades individuais de cada sujeito, produzidas a partir da relação dos mesmos com os fenômenos estudados, dando ao texto o sentido dialógico praticado por Rouch e não a leitura por cima do ombro do nativo praticada por Malinowski (GONÇALVES & HEAD, 2009).

Destarte, a passagem daqueles objetos clássicos da Antropologia para sujeitos produtores, tem levantado questões que suscitam reflexões a respeito das representações etnográficas elaboradas pelos antropólogos; tais questões, no entanto não estão relacionadas à fidedignidade dessas representações, mas sim no monismo em alguns casos ainda vigente e no qual a única voz permitida é a do pesquisador. Esse monismo autoral que distância o sujeito pesquisado do processo construtor de conhecimento, elidi elementos importantes para a apreensão da alteridade desses sujeitos e do conhecimento

“incorporado” por esses, assim como os elementos afetivos presentes nessas construções.

## 2. A CONSTRUÇÃO DE IMAGENS

A palavra é capaz de produzir ideias, projetar sentimentos e construir discursos. É também construtora de imagens mentais dos objetos com os quais nos relacionamos. A palavra concede poder, tira autonomia, infla emoções, cria e impõem comportamentos. Quando proferida a palavra deixa de ser apenas palavra e passa a ser sentida como coisa, como objeto que sugere imagens gozando de características próprias do signo visual, e desse modo passa a ser mais real do que a coisa a qual se refere (TACCA, 1990).

A construção de imagens podem se manifestar através de atribuições, juízo de valores, apreciações que são perpassadas pela percepção que a alteridade tem sobre o quê é o outro. Tais atribuições formam aquilo que Baldissera (2008) chama de imagem-conceito, a qual é definida por esse autor

como um construto simbólico, complexo e sintetizante, de caráter judicativo/caracterizante e provisório, realizada pela alteridade (recepção) mediante permanentes tensões dialógicas, dialéticas e recursivas, intra e entre uma diversidade de elementos-força, tais como as informações e as percepções sobre a identidade (algo/alguém), a capacidade de compreensão, a cultura, o imaginário, a psique, a história e o contexto estruturado (p. 198).

Assim, vemos que as imagens construídas sobre alguém ou algo são elaboradas a partir do lugar que o público julgador tomou para si e de onde faz suas observações, sendo que essas variam de acordo com o contexto social vivenciado pelo criador da imagem.

Desse modo, podemos afirmar que os discursos oficiais que permeiam a civilização mundial e que são criadores de imagens são produzidos por aqueles que buscam impor um ponto de vista sobre algo ou alguém. Tais discursos em grande parte renegam a voz das minorias, e implantam nas sociedades imagens que diferem da realidade social desses, além de sufocarem suas memórias. No Brasil, o discurso oficial da segunda metade do século XVIII baseado no método evolucionista, localizou as populações indígenas na escala inicial evolutiva humana, encarando-as como povos

primitivos e sem história. Essa mesma ideia vendida pelo Estado-Nação no início do século XIX cristalizou com mais veemência o discurso de primitivismo dos povos indígenas, assim como o permanente estado de infância vivenciado por esses e que exigia uma ação de cuidado contínuo por parte do Estado.

Com a modernização da sociedade brasileira, acreditava-se que essas populações desapareceriam diante da mistura étnica e cultural agenciada pelo recém-criado Estado brasileiro, em uma política assimilacionista promovida desde os tempos do Diretório. A partir de então, o índio “por ocupar muitas terras” e impedir o expansionismo desejado pelo Estado passa a ser visto como um sinônimo de atraso para o crescimento do Brasil Império, e a imagem indígena passada para a população é a de vagabundos, preguiçosos, ladrões e sem religião.

Essas imagens construídas na época do Brasil Império não só persuadiram a população brasileira quanto à incapacidade dos povos indígenas, como durante muitos séculos impôs a essas populações essas mesmas imagens, fazendo com que os mesmos negassem suas identidades por medo, vergonha ou por esquecimento.

Os discursos produzidos desde o século XIX pelo Estado e disseminados entre a população brasileira indígena e não indígena perdura na ideia de muitos ainda hoje. Tais imagens estigmatizam estas populações excluídas desde o princípio do projeto de estabelecimento de uma matriz cultural única, quando estes foram introduzidos na sociedade colonial.

Diferente da escrita, as imagens estão presentes em todas as culturas, são universais e, portanto, artefatos culturais que falam por si ao portarem individualmente ou em conjunto significados, tendo por isso papel importante na constituição e comunicação de uma tradição e de uma identidade. As imagens representativas construídas pelo poder nacional sobre o “que era um índio”, não só colocava esses povos sobre o manto das generalizações, como voltava contra esses os sentimentos de aversão produzidos na população do país. Hoje, estas identidades étnicas que não desapareceram como se acreditava, passam por um dinâmico processo de reconstrução, emergindo na forma de reivindicações que visam o atendimento de suas demandas materiais, dos direitos sociais e o reconhecimento das diferenças, em uma constante desconstrução da imagem estereotipada do que é ser índio, para a construção de uma

imagem que melhor lhes representem. Esse processo de construção da imagem a partir do olhar nativo será discutido a seguir.

## 2.1. De Objetos a Sujeitos

O cinema, meio de comunicação de massa é apontado por Theodor Adorno e Max Horkheime (1984), como disseminador e legitimador de obras superficiais produzidas em grandes quantidades para garantir o funcionamento da indústria cultural e agradar o público que não questiona aquilo que assiste.

Por sua vez, as produções que retratam os povos indígenas no Brasil são obras ínfimas, que generalizam e tratam do tema sem aprofundamentos através de recortes culturais, geralmente envolvendo-os em cenas de aventura ou romances. Filmes como *Iracema* (1919), de Vittorio Capelaro e *Macunaíma* (1969), Joaquim Pedro de Andrade, constroem e vendem imagens caricaturadas e generalizadas desses povos. No primeiro um branco se apaixona pela índia dos lábios de mel em uma narrativa excessivamente romântica da formação do povo brasileiro e que em nada lembra a real corte feita pelos colonizadores às índias, como nos descreve Darcy Ribeiro em *O Povo Brasileiro* (2006). O segundo, baseado no romance homônimo de Mário de Andrade (1928), retrata como uma das características do que constitui o brasileiro, um índio preguiçoso, astuto e sem caráter, exatamente como era visto pela sociedade no contexto em que foi escrito. Tais filmes, dentre muitos outros, contribuíram para a criação de um imaginário na sociedade brasileira e até mundial acerca de quem são os povos indígenas no Brasil, numa visão genérica e que poucas vezes tem a ver com as sociedades indígenas reais, que homogeneizadas nessas produções perdem suas diversidades culturais.

Isto posto, podemos dizer que falta no cinema de ficção brasileiro ao tratar dos povos indígenas, a complexidade alcançada e retratada pela literatura, como podemos

confirmar através de obras de escritores como Darcy Ribeiro previamente já citado, Júlio César Melati (2007), Manuela Carneiro da Cunha (1992), entre outros.

No entanto, se a nossa ficção ainda não conseguiu apresentar mudanças de paradigma e de ideologias ao retratar o índio brasileiro, o cinema documentário não só alcançou como deu conta dessa mudança de forma madura, problematizando a questão indígena e o lugar de suas tradições em meio às transformações vivenciadas por esses.

Criado para ser uma representação da realidade, o documentário promove uma tentativa de conferir ao cinema uma função social, propondo ao vídeo uma nova forma de se relacionar com o espectador, com o produtor e com o sujeito documentado, aproximando assim esses sujeitos e conferindo a cada um a oportunidade de vivenciar com fidelidade a experiência do “outro”.

O termo Documentário foi utilizado pela primeira vez por Grierson, em uma resenha sobre o filme *Moana* (1926) de Flaherty, intitulada “*Flaherty’s Poetic Moana*”, publicada The New York Sun de 08 de fevereiro de 1926 (Penafria, 2004). Na resenha, se referindo à tradução francesa da palavra “documentaire”, Grierson emprega o termo documentário não como um substantivo, mas como o adjetivo “documental”, com o intuito de qualificar o aspecto documental- realístico e estético do filme realizado por Flaherty.

No Brasil, o cinema documental realizou seus primeiros registros em comunidades indígenas, seguindo a ideia inicial de filmar o “outro”, como em *In the Land of the Headhunters* (1914), de Edward Curtis, e *Nanook*, de Robert Flaherty (1922), filmes pioneiros que já apresentavam uma concepção etnográfica. A forte ligação do filme documentário com o modelo etnográfico viria pautar grande parte das produções documentarias desde então.

Aos moldes de *Nanook*, os primeiros filmes documentários feitos no Brasil eram realizados para registrar o cotidiano e os costumes de grupos considerados exóticos na visão de uma classe dominante e detentora das possibilidades de documentar. Assim, as expedições comandadas por Candido Rondon para o assentamento das linhas telegráficas no Centro-Oeste e no Norte do Brasil, a implementação e ações do SPI e da Inspeção de Fronteiras foram responsáveis pela captação de diversas imagens fotográficas e fílmicas de diferentes povos indígenas. Para que tal empreendimento se

tornasse possível, Rondon cria em 1912, a Secção de Cinematographia e Photographia sob a responsabilidade do então tenente Thomaz Luiz Reis.

A produção imagética realizada pela Comissão Rondon compunha um acervo “a retratar o índio genérico, numa unificação do heterogêneo produzida pelo olhar exógeno, pela ação do poder tutelar que os agrupa” (SOUZA LIMA apud TACCA, p. 192, 2002), e tinha como intuito não só persuadir as autoridades da importância desse *trabalho estratégico*, mas também a elite brasileira formadora de opinião “e sedenta de imagens do sertão brasileiro” (p. 191).

Dentro do real viés documentarista, *Corumbiara* (2009), um dos filmes do cineasta e diretor da ONG Vídeo Nas Aldeias Vincent Carelli, e que trata sobre o massacre de índios isolados na gleba Corumbiara em Rondônia durante o ano de 1985, possivelmente provocado por fazendeiros de gado da região que não desejavam que as terras que ocupavam fossem demarcadas pela FUNAI, foi ganhador de diversos prêmios e obteve grande repercussão nacional e internacional, sendo um dos poucos documentários sobre essa temática a ser exibido em salas de cinema brasileiras. Apesar de pouco visto pelo público de massa, o documentário vem provocando reflexões e problematizando não somente a questão territorial do índio no Brasil, mas a questão das minorias como um todo, - mulheres, homossexuais, imigrantes, classes desfavorecidas - além de tentar enriquecer o debate sobre o espaço ocupado pelas tradições indígenas em um mundo altamente tecnológico.

Embora os instrumentos de qualidade para uma produção audiovisual possuam elevados preços, acessíveis ainda hoje somente a uma elite cinematográfica, o documentário experimenta mudanças de foco, de atores e realizadores. As novas tecnologias e o barateamento de produtos capazes de realizar e compartilhar imagens videográficas, tem permitido e facilitado o acesso ao audiovisual mesmo que de forma acanhada de grupos que buscam a imagem como porta-voz de suas reivindicações.

Assim, com a crise da representação vivenciada pela Antropologia na década de 80, onde os objetos de pesquisa da ciência antropológica ganharam voz e vez dentro da construção desse saber científico, antes mesmo de possuírem eles próprios suas vozes, a experiência de campo tida como uma confirmação da autoridade etnográfica passa a não ser tão eficiente em comprovar a veracidade do “texto” etnográfico. O questionamento surgido na década de 80 sobre a não reciprocidade da interpretação etnográfica por

aqueles representados trouxe à tona questões relativas à construção do texto etnográfico enquanto resultado da experiência subjetiva do pesquisador. Para Clifford (1998) a questão da construção etnográfica perpassa não uma experiência ou interpretação de “outra” realidade por parte do pesquisador, mas uma construção em conjunto, uma negociação envolvendo pelo menos dois sujeitos conscientes e politicamente ativos. Esse discurso dialógico começa a substituir a monologia presente nos trabalhos antropológicos onde “paradigmas de experiência e de interpretação estão dando lugar a paradigmas discursivos de diálogo e polifonia” (CLIFFORD, 1998, p. 43), possibilitando a participação mais ativa do nativo enquanto sujeito na construção de representações sobre si elaboradas por estudiosos das Ciências Sociais.

Na atualidade, os “objetos” de estudo da Antropologia estão cada vez mais frequentemente, de forma profissional e mobilizadora, conquistando seu espaço nas sociedades. Essas mobilizações, geradas a partir da produção de suas próprias representações, têm trazido os discursos elaborados pelos nativos para o campo das Ciências Sociais como mais uma fonte de informação para as pesquisas realizadas nessa área de conhecimento. Diante dessas transformações tecnológicas e política, em que o objeto de estudo produz suas próprias representações imagéticas, possibilitada não só pela mudança do paradigma antropológico, mas pelo barateamento de meios que permitem a produção dessas, as Ciências Sociais está buscando como coloca Clifford (1998), “meios de representar adequadamente a autoridade dos informantes” (p.49).

A produção de imagens pelos nativos, parte da necessidade vivida por esses de se fazerem ouvir perante uma sociedade que ignora sua existência, e que relega a segundo plano as carências desses grupos que sofrem com discriminações, com a falta de acesso a educação, saúde, moradia e com o desrespeito à suas tradições. Nesse sentido o audiovisual surgiu para essas comunidades como um brado, uma (re)tomada de consciência e afirmação da identidade sem mais necessitar do espelho fornecido pelo “nós-investigador” e produtor das representações sociais nativas.

O trabalho aqui apresentado, busca apreender as vozes emitidas pelos Pankararu através das entrevistas concedidas e dos filmes produzidos por esses, em uma tentativa de transcrever essas vozes e compreender seus significados numa produção dialógica e polifônica.

## 2.2. Registro audiovisual e Representação

Em nossa sociedade a visão é o órgão do conhecimento através da qual as informações nos chegam de forma mais espontânea e rápida. O mundo atual é eminentemente visual. A todo instante, novas imagens contendo diversos significados nos são lançadas de todos os lados. Essas imagens, segundo Novaes (2009) são produtoras de conhecimento, condensam sentidos e situações da vida cotidiana, representam e rerepresentam a vida social implantando-lhes um novo significado, reorganizando ou confirmando aquele já existente.

Para Ferraz (2009) essas imagens são mecanismos através dos quais circulam representações tecidas sobre si pelos outros e por si próprio e podem partir de algo pré-existente ou serem construídas de acordo com o contexto e o objetivo a ser alcançado, em uma incessante reelaboração de representações já existentes.

Durkheim em *As Regras do Método Sociológico* (1987), afirma que “o que as representações coletivas traduzem é a maneira pela qual o grupo se pensa nas suas relações com os objetos que o afetam” (p. 26), sendo, portanto “elas próprias um efeito de causas externas” (p. 22) que existem para instituir no sujeito certas maneiras de agir independente da vontade particular do indivíduo. Essas representações, ainda segundo esse autor, possibilitam analisar a realidade coletiva de grupos, já que as mesmas expressam crenças, sentimentos e conhecimentos no tempo e no espaço em que são produzidos. Em *As Formas Elementares da Vida Religiosa* (1983), Durkheim também usa o termo representações coletivas ao analisar o sistema religioso primitivo e a natureza religiosa do homem. O autor fala que nas sociedades primitivas existe uma forte presença de uma consciência coletiva ditando as formas de agir e de pensar do grupo, essa presença está estruturalmente representa na religião, pois

“a religião é uma coisa eminentemente social. As representações religiosas são representações coletivas que exprimem realidades coletivas; os ritos são maneiras de agir que nascem no seio dos grupos reunidos e que são destinados a suscitar, a manter ou refazer certos estados mentais desses grupos. Mas então, se as categorias são de origem religiosa, elas devem participar da natureza comum a todos os fatos religiosos: elas também devem ser coisas sociais, produtos do pensamento coletivo” (Durkheim, 1983, p.212).

Ao introduzir o conceito de representação coletiva, Durkheim (1987) nos mostra que a sociedade de modo geral só pode ser explicada a luz de uma consciência coletiva, e que essa se diferencia da consciência individual por ser comum a todos os membros do grupo e exercer sobre esses uma coerção exterior. Para esse autor as representações coletivas são a trama da vida social e sua origem está nas relações que se estabelecem entre os indivíduos de uma sociedade. Enquanto fatos sociais, as representações coletivas são uma síntese dos sujeitos que compõem essa sociedade e suas relações entre si e com o mundo; o que impossibilita na construção do social, separar forma e conteúdo. Ou seja: o que é representado de sua representação. No entanto, a forma como a representação coletiva foi elaborada por Durkheim não cabe mais na sociedade moderna. Para esse autor, as representações são fatos sociais estáticos existentes em instituições como a religião, o mito e a ciência, compartilhados através de conhecimentos transmitidos de geração em geração. Esta visão era coerente para estudos de sociedades primitivas com pouca mobilidade social, mas já não corresponde à complexidade da sociedade atual que se apresenta móvel, dinâmica e plástica.

Na sociedade moderna o termo “representação social” toma o lugar antes ocupado pelo termo “representação coletiva”, e passa a ser não como a, mas sim como mais uma forma de apreender a realidade. A proposta de mudança do termo coletivo pelo social elaborada por Serge Moscovici (2003) abarca a ideia de mobilidade, de construção e não somente a de transmissão de conhecimento como visto no conceito durkheiminiano. Para esse autor, as representações sociais são construções desencadeadas pelas relações estabelecidas dentro e fora do grupo, possuem um caráter dinâmico e refletem a trajetória social do grupo que a elaborou. Dessa forma, Moscovici amplia o conceito de representação e defende sua especificidade, ao afirmar que

“as representações sociais que me interessam não são nem as das sociedades primitivas, nem as suas sobreviventes, no subsolo de nossa cultura, dos tempos pré-históricos. Elas são a de nossa sociedade atual, de nosso solo político, científico, humano, que nem sempre têm tempo suficiente para se sedimentar completamente para se tornarem tradições imutáveis” (2003, p.48).

Por ter partido do conceito de representação elaborado por Durkheim, o conceito de representação social de Moscovici também trabalha com a ideia de que as representações são construídas socialmente pelos grupos e se caracterizam como imagens da realidade. Desse modo, entendemos que as representações coletivas abrem espaço para as representações sociais, que oriundas das práticas sociais do grupo e não apenas do ‘se pensar’, transformam significados a cada nova relação com o mundo. A ampliação do termo de uma representação estática para uma representação mais dinâmica foi fundamental para o entendimento das representações sociais na sociedade atual, em que a instabilidade é a característica mais marcante dessa época e que tem como símbolo principal a transmissão e disseminação de informações.

Por sua vez, com o auxílio da internet, os registros de imagens obtidos através da gravação em vídeo alcançam as regiões mais longínquas do globo, o que a torna sem sombra de dúvidas um excelente propagador de representações culturais. Assim, enquanto veículo de informação, o filme vem sendo utilizado como objeto de representação cultural para obter visibilidade pública, pois tornando-se objeto representativo de uma cultura, esse assume o papel de interlocutor entre os agentes - aqueles que produzem o vídeo- e os espectadores desses vídeos, estejam esses dentro ou fora da realidade representada, pois

“as imagens-pessoas [estão] impregnadas de agência humana [e] podem não apenas influenciar outras pessoas (como no caso das referências dominantes), mas também transformar aqueles que criam as imagens na medida em que representam autoimagens” (GELL apud DIAS, p. 13, 2010).

Essas representações sociais são para Moscovici (2003) imagens que elaboradas em grupo, representam como o grupo se vê e deseja ser visto por outros. São também segundo Durkheim (1983) frutos das efervescências do meio social sendo imediatamente encarnadas em um símbolo. Assim, as produções audiovisuais realizadas pelos Pankararu podem ser tomadas como um objeto de representacional de suas tradições e do seu cotidiano, que construídas sobre o real, são elaboradas na relação entre indivíduos e entre indivíduos e objetos em um espaço coletivo de troca dentro e

fora do grupo, sendo, portanto anterior ao indivíduo e exterior a esse, existindo de maneira própria, coletiva e não individual.

Entretanto, ao falar de representação é importante lembrar, como coloca Jacques Amount (1993), que esse termo é carregado de diferentes significados, adquiridos ao longo da história, sendo por isso difícil lhe atribuir um único sentido. Porém, afirma o autor que “de todos esses usos da palavra, pode-se reter um ponto em comum: a representação é um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa” (p.103). Portanto, a representação social apresentada através do audiovisual, mesmo não sendo em si a realidade representada, é uma representação do real na medida em que assume o lugar deste enquanto realidade ausente, permitindo assim “ao espectador ver por delegação”, através do substituto de tal realidade (AMOUNT, 1993, p. 105). Assim, o vídeo não só representa uma realidade social, como também a constrói, inventando uma realidade que reflete as transformações que essas produções trazem aos sujeitos que as produzem.

É então partindo da noção de representação em antropologia enquanto categoria de análise social através da qual é possível compreender as concepções dos grupos e as mudanças e permanências promovidas socialmente, que esta dissertação está ancorada. Através dos conceitos de representação apresentados por autores como Durkheim (1988) onde tal noção é vista como uma maneira de traduzir como o grupo enxerga a si mesmo nas relações com os objetos que os afetam; e como Moscovici (2003) para quem a noção de representação é uma maneira de interpretar e comunicar, mas também de produzir e elaborar conhecimentos, que procurei entender a produção audiovisual Pankararu, seu papel e seus desdobramentos nessa sociedade enquanto um ato de representação coletiva, de reinvenção e de autoafirmação enquanto etnia diferenciada.

### **3. ETNICIDADE, IMAGEM E IDENTIDADE**

#### **3.1. A Construção da Diferença Étnica**

Nos estudos sobre etnicidade, temos como objetivo conhecer as singularidades que caracterizam os diferentes grupos étnicos, assim como a construção dessas singularidades e suas relações intersubjetivas. Roberto Cardoso de Oliveira (2005) nos fala que cada identidade étnica é formulada e/ou reformulada de acordo com a conjuntura situacional em que se encontra, sendo a mesma caracterizada pela noção de identidade contrastiva, onde para que um indivíduo ou grupo se identifique enquanto tal, o faça “confrontando” a identidade do “outro”. A identidade étnica surge então, em oposição à outra identidade com a qual se defronta.

Ao se perceber como diferente, o grupo étnico afirma sua identidade, que em contraste com a daqueles com quem interage é manipulada de acordo com o contexto em que se encontra e como melhor lhe convém. Desse modo, entendemos tal como Cardoso de Oliveira (2005), que a identidade é um dos fenômenos comuns do contato interétnico através do qual indivíduos e grupos tomam consciência de si e se representam para os outros. Assim sendo, uma identidade pode ser vista enquanto texto representativo, elaborada nos moldes de uma produção de sentido específico enquanto afirmação ou imposição. É também uma construção, uma concessão e uma negociação entre uma autoidentidade construída por si e uma heteroidentidade construída pelos outros (AGIER, 2011).

A criação ou reivindicação de uma identidade étnica implica na consciência da existência de uma diferença entre pessoas e/ou grupos que se relacionam numa troca interétnica, onde a situação de contato seja essa conflituosa ou não, impõe a necessidade dessa autoafirmação, em uma constante atualização da identidade.

Enquanto unidades sociais, os grupos étnicos não são fechados. Suas características mudam de acordo com a situação a que são expostos, estando sujeitos a variações e expansionismos culturais. Esses processos que são impostos, seja pela sociedade com a qual o grupo étnico está interagindo, seja pelo próprio grupo, nos

remete ao conceito de identidade renunciada tomada de Barth por Roberto Cardoso de Oliveira, “a saber, uma identidade latente que é apenas “renunciada” como método e em atenção a uma práxis ditada pelas circunstâncias, mas que a qualquer momento pode ser atualizada, invocada” (BARTH apud CARDOSO DE OLIVEIRA, 2003, p.124).

Em diferentes épocas e em diversas circunstâncias, grupos étnicos sofrem imposições. Suas vozes são reprimidas, suas culturas silenciadas e em muitos casos esquecidas para sempre. Entretanto, mesmo tendo sofrido mudanças culturais extremas, um grupo étnico ainda pode se reconhecer como tal, pois identidade étnica e cultura enquanto ações fenomenológicas possuem certa autonomia, não estando diretamente relacionadas. Todavia, é importante esclarecermos, que mesmo sendo a identidade étnica e cultura dois fenômenos autônomos, a cultura, como coloca Cardoso de Oliveira (2005), não pode perder seu carácter simbólico de teia dos significados, pois é nela onde se encontram inscritos os valores e a percepção nativa do mundo das relações interétnicas e interculturais, sendo ambas importantes para as investigações socioculturais (p. 17).

Com a globalização e a troca maciça de informações, as identidades alteram-se ao se relacionarem entre si. Esses relacionamentos transformam e modificam os referentes dessas identidades que, seja no contexto local, seja no global, procuram adaptar-se para melhor interagir na atualidade. Na modernidade, as identidades não são unificadas nem singulares, são fragmentadas e fraturadas, construídas a partir de uma multiplicidade de discursos e práticas ao longo da existência dos grupos, estando constantemente em construção e modificação.

As revoluções sociais das últimas décadas colocaram em questão as identidades construídas e impostas pelos diferentes “nós” aos grupos étnicos. Diante de conflitos, movimentos étnicos-identitários surgiram em diferentes partes do globo, reivindicando identidades próprias, em movimentos que “se dão o ar de retornos (“retorno à etnia”) ou de recolhimento (“recolhimento sobre si”, “recolhimento identitário”, busca de “raízes”)” (AGIER, 2011, p.10-11), em uma abordagem construtivista da identidade.

Em sociedades multiculturais como no Brasil, a construção, afirmação e reconhecimento de uma identidade étnica se dão em meio a tensões e conflitos de interesses culturais diversos e divergentes. Em relação à região nordeste do país, o reconhecimento étnico de diferentes povos indígenas esteve por muito tempo

condicionado às representações construídas por terceiros, esse fato foi crucial para o desenrolar da questão da etnicidade no Brasil.

Durante muitos anos, a questão indígena no nordeste brasileiro foi menosprezada por se acreditar não existir nessa região pouco ou nenhum traço desses povos entre os que ali viviam. Tal discurso pode ser conferido em Darcy Ribeiro, quando em *O Índio e a Civilização* (2002), o mesmo se refere a essa população como simples resíduos da população indígena do nordeste (p. 71), e que até mesmo os símbolos da origem indígena desses, “havia sido adotados no processo de aculturação” (p. 67). Darcy e muitos pesquisadores contemporâneos seus, acreditavam na inexistência de uma cultura indígena nessa região, no entanto, em um movimento denominado de “emergência étnica”, quando os índios do Nordeste reivindicaram suas identidades e buscaram apoio dos órgãos estatais existentes na época, como o SPI, esses começaram a levantar interesses em estudiosos das Ciências Sociais.

A partir desse processo de “emergência étnica”, a construção da diferença étnica no Nordeste do Brasil veio atrelada a um processo de territorialização, e junto com ele “a imposição de instituições e crenças características de um modo de vida próprio aos índios que habitam as reservas indígenas” (OLIVEIRA, 1998, p. 59), e já que a maioria dos índios do Nordeste eram sertanejos pobres, e sem traços físicos ou culturais que os distinguíssem do restante da população local, a política indigenista exigiu que tais índios comprovassem a identidade que reclamavam. Desse modo, diante das exigências estabelecidas pelo governo para justificar suas práticas assistencialistas, os povos indígenas do nordeste vivenciaram a construção de uma rede de trocas que poderia ser explicitada com base na teoria da dádiva de Mauss, onde em muitos casos as retribuições foram realizadas em momentos de conflito, quando um grupo apoiava o outro em uma viagem “política” ou no auxílio de uma comunidade emergente.

As redes de trocas estabelecidas pelos índios do Nordeste compõem um vasto percurso. Elas constituem viagens realizadas por líderes indígenas “aos centros de autoridade” (ARRUTI, 1996, p. 55) em busca de auxílio para o reconhecimento desses grupos. Mas não somente isso, essas redes também eram responsáveis pela transmissão do Toré para os grupos emergentes, pelo processo de “levantar aldeia”, através do qual se “resgatava” do esquecimento populações indígenas que após os processos de colonização e miscigenação, não eram mais reconhecidas pelo Estado enquanto tais. No

entanto, o processo de “levantar aldeia”, através dos quais grupos mais antigos, denominados “troncos velhos”- os antepassados - passavam conhecimentos tradicionais para aqueles considerados seus parentes, os “pontas de rama”- a geração atual-, “descreve muito mais que uma relação de parentesco entre os grupos indígenas, ele organiza um universo de relações fundamentalmente marcadas pela ideia de “mistura”” (p. 61), através das quais se estabeleciam transferências de capital simbólico ou mediações entre as autoridades e os grupos que emergiam emprestando a esses suas legitimidades frente às autoridades.

Para ser reconhecido como um grupo étnico, o povo Pankararu escalou durante muitos anos o muro do reconhecimento. Do percurso do “processo de esquecimento<sup>22</sup>” à suas lutas e reivindicações para que se efetivasse esse reconhecimento, mudanças ocorreram na cultura Pankararu. No entanto, tais mudanças não tiraram desse povo sua autoafirmação enquanto etnia diferenciada. Nos muitos momentos de perseguição sofridos por esse povo, a cultura Pankararu ficou latente, nessas ocasiões a autoafirmação identitária precisou ser camuflada, disfarçada, dissimulada, foram nesses momentos que esse grupo vivenciou os processos de controle explicitado por Barth (1995) para somente depois ser invocada e atualizada (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2005), e então ser reivindicada em movimentos de “retorno” (AGIER, 2011).

### **3.2. Imagem e Identidade**

A imagem seja ela pintura, fotográfica ou fílmica tem papel significativo na construção da memória social de um grupo. Enquanto portadora de significados, a imagem possui em si, elementos capazes de transmitir informações sobre o objeto representado.

Construtora de representações, as imagens trazem consigo características do seu criador, estando desse modo sujeitas a diferentes elaborações e interpretações. Em *O*

---

<sup>22</sup> Mais informações ver: Arruti, 1995.

*mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem* (2002), Eduardo Viveiros de Castro nos traz trechos de discursos de Padre Vieira, Padre Anchieta entre outros que criam imagens dos povos exóticos que habitavam as Américas. Esses discursos portadores de imagens que atravessavam o imaginário daqueles que os liam, eram responsáveis pela construção de uma identidade indígena carregadas do subjetivismo do observador e por isso dotadas de verdades e inverdades.

A criação de imagens formuladoras de identidades é praticada desde a colonização. As representações construídas através de textos e mais tarde através de fotografias e de vídeos indicavam e ainda hoje indicam o contexto social e político em que foram produzidas e o ponto de vista de quem a produziu, estando essa relação de correspondência entre representação e interpretação sempre sujeita às convenções culturais constituídas de quem as vê.

No contexto atual, as imagens estão sendo usadas como estratégias de reelaboração e reafirmação identitárias, estando presentes em movimentos sociais, culturais e de ação comunitária, onde se tornam veículo de informação e representação dessas identidades que tomam posse de suas imagens e dos sentidos produzidos através dessas.

Nesse novo contexto, as imagens passam a serem agentes importantes na construção do conhecimento social das identidades subjugadas enquanto minorias étnicas e sociais, que através dessas comunicações verbais ou não-verbais ganham força política e, assim, representação ideológica. O novo uso da imagem por grupos e comunidades étnicas e socialmente diferenciadas mostra dentre outras coisas, que a imagem tem tido a função de fortalecer estética, política e culturalmente as pertencas identitárias que se diluem nos jogos de informação das modernas tecnologias e dos espaços públicos midiáticos, no que hoje se convencionou chamar de sociedade da informação (FELDMAN-BIANCO & LEITE, 2001; HALL, 2000).

## **4. CONTANDO HISTÓRIAS COM IMAGENS: A Produção Audiovisual Pankararu**

### **4.1. Cultura, Imagem e Vida Viva, Representações Pankararu em O Rio tem Dono e Pankararu Nação Cultural**

*O Rio tem Dono*, filme produzido em meados de agosto de 2012, tem como tema principal a vida cotidiana de pescadores tradicionais Pankararu. No entanto, junto com esse tema temos acesso a informações múltiplas sobre as dificuldades vividas pelos sujeitos que narram suas histórias ao longo dos desesseis minutos e trinta segundos de filme.

O filme foi gravado no formato HDV 1920 X 1280, em uma fita DVC, com possibilidade de transferência para o formato de DVD, tipo de mídia mais acessível para reprodução. Entretanto, como o filme foi realizado objetivando sua divulgação na internet, o mesmo precisou ser convertido para o formato MPG2, formato compatível com o canal de reprodução de vídeo Youtube.

A equipe técnica responsável pela a produção e execução do filme foi composta por Alexandre Pankararu, direção, câmera, edição e montagem; Graciela Guarani, roteiro e som; Vanessa Entre Serras, colaboração; Ludmila Farias, colaboração.

Ao ser idealizado, o filme documentário em questão tinha como proposta inicial ser um filme educativo que seria distribuído nas escolas indígenas das aldeias Pankararu com o objetivo de trazer ao conhecimento aos jovens dessa comunidade a existência de pescadores tradicionais. Esse pensamento surgiu quando o idealizador do filme “descobriu”<sup>23</sup> a existência desses pescadores entre essa etnia. No entanto, enquanto esperava minha chegada a Jatobá entre os meses de Julho e Agosto para acompanhar as gravações desse documentário, o roteiro até então apresentado sofreu alterações e passou segundo Alexandre, do gênero de vídeo educativo para o gênero de vídeo político, o que não elimina o primeiro, já que o filme continua a trazer informações

---

<sup>23</sup> Sinalizo a palavra descobrir, por acreditar não ser esse o termo certo, pois os pescadores não estavam escondidos. O que ocorreu e ainda ocorre é que por ser essa uma atividade praticada por poucos na atualidade, somente aqueles que convivem com os pescadores sabem da sua existência, pois em muitos casos essa é uma segunda fonte de renda ou de subsistência.

desconhecidas para muitos, inclusive alguns membros pertencentes a esse grupo. A mudança de foco do público, ocorreu por ocasião da realização do II Seminário dos Povos Indígenas da Bacia do São Francisco que aconteceria em Petrolândia e que contaria com representantes das comunidades indígenas que habitam as margens ou próximo às margens do rio São Francisco.

Fotograma 01: Pescador tradicional Pankararu realizando pesca com vara e anzol.

Bill Nichols em *Introdução ao Documentário* (2001) declara que de maneira distinta, o filme documentário “torna audível e visível à matéria de que é feito a realidade social” (p. 26). No documentário analisado as questões trazidas à tona pelo realizador do filme



são de cunho social e de interesse do povo indígena Pankararu, mas não somente desses. A história nos mostra que as populações indígenas no Brasil e no mundo vivenciam, apesar dos diferentes contextos as mesmas situações, sendo portanto o conteúdo do filme apresentado em diversos aspectos uma realidade compartilhada por diferentes etnias em todo o mundo.

O filme combina imagens e discursos de personagens que abordam a atividade de pesca realizada pelos índios Pankararu e as intempéries vivenciadas nesse cotidiano. Esses sujeitos que narram as suas histórias, são homens com mais de quarenta anos, e que desde muito jovens praticam a pescaria, tendo aprendido tal ofício no próprio seio familiar.

A pesca tradicional ou artesanal é definida pelo Ministério da Pesca e Agricultura como uma atividade exercida para fins comerciais, de forma autônoma ou em regime de economia familiar, com meios de produção próprios ou mediante contrato de parcerias, desembarcada ou com embarcações de pequeno porte, e tendo como áreas de atuação a proximidade da costa marítima, rios e lagos, sendo que os equipamentos utilizados variam de acordo com a espécie a se capturar.

Fotogramas: 02,03 e 04

O *Rio tem dono*, inicia-se com sons de pássaros e insetos como em uma floresta, simultaneamente ao início do som, aparece sobre fundo preto em uma tipografia simples e na cor branca o título do filme e os dados técnicos.

Para a gravação desse filme, Alexandre Pankararu e Graciela Guarani convidaram três pescadores para narrar suas histórias. Moradores da TI Entre Serras Pankararu, porém de aldeias diferentes – “Seu” Cícero da Alagoinha, “Seu” Cicero Vermelho do Mundo Novo e “Seu” Cidi Batalha do Piancó (Fotogramas 02 a 04), porém mantenedores de uma relação recíproca de amizade, os sujeitos participantes relatam experiências semelhantes em diferentes situações.

Nos primeiros dois minutos do documentário, sabemos de forma sucinta por cada personagem como se deu sua iniciação na pesca e há quanto tempo praticam tal ofício. Apesar de não ouvir a voz do cineasta, percebemos em alguns momentos ser a fala dos narradores direcionada, seguindo o formato de uma entrevista, o que classifica esse vídeo segundo Nichols (2001) no modelo de documentário participativo com voz em perspectiva. O modelo participativo de documentário corresponde a aquele em que o cineasta mantém contato direto com o tema filmado. Desse modo, é da dependência desse relacionamento que vai ser formulado aquilo que



será transmitido, ou seja, há um direcionamento por parte do cineasta/diretor. A voz em perspectiva, segundo esse autor é quando o cineasta dilui a voz e o argumento do filme em vários mecanismos diferentes do vídeo. Para entendermos o conceito de voz em perspectiva trabalhado por Nichols, é necessário saber que para esse autor a



“voz não se restringe a um código ou característica, como o diálogo ou o comentário narrado. Voz talvez seja algo semelhante àquele padrão intangível, formado pela interação de todos os códigos de um filme, e se aplica a todos os tipos de documentário (NICHOLS, 2001, p.50).”

Uma parte da voz presente em *O Rio tem Dono* não é explicitada, apenas sugerida, está implícita, por isso não se ouvem as perguntas feitas aos narradores. Além disso, há outras vozes também em perspectiva presentes nesse documentário, essas vozes são pela ordem, a seleção e o arranjo de som e imagens. Trabalho que implica a decisão sobre qual será o enquadramento e quais ângulos o irão compor; o que será selecionado, descartado ou sobreposto; o momento da filmagem em que se utilizará som direto ou se acrescentará outros efeitos sonoros.

Segundo Nichols (2001), o documentário oferece ao espectador uma “representação reconhecível do mundo” (p. 28), permitindo ver o mundo histórico através do vídeo, como se visto pelos os olhos desses. Desse modo, podemos dizer que o documentário enquanto representação de uma realidade social nos mostra situações que necessitam de atenção e que pedem para serem exploradas, compreendidas e talvez solucionadas. No documentário aqui analisado, o que é exposto pelos personagens sociais é exatamente uma das muitas situações vividas pelos Pankararu que necessitam de atenção, sendo portanto uma representação da vida social desse povo, uma amostra daquilo que constitui seu passado e seu presente.

Fotogramas: 06, 07 e 08

As aldeias Pankararu encontram-se localizadas a 5 km e 14 km<sup>24</sup> do rio São Francisco. A história oral desse povo, conta que os mesmos sempre viveram da pesca e das águas desse rio. No entanto, com o fim do aldeamento indígena Brejo dos Padres em 1877, muitos dos índios que ali habitavam foram expulsos para as serras que cercam a região, perdendo o acesso às águas do rio.

A partir da década de 40, quando passam a reivindicar seu território tradicional e a recuperar as áreas que lhes eram de direito, os Pankararu retornam suas atividades de pesca, no entanto a agricultura de subsistência praticada pelos indígenas fica comprometida, pois as áreas às margens do rio foram ocupadas por posseiros e o acesso à água é precário e insuficiente para a realização de tal atividade.

Após a construção da barragem de Itaparica na década de 70, os Pankararu começam a sentir mudanças

na rotina da prática pesqueira. Nos relatos contidos no filme, ouvimos com frequência queixas por parte dos pescadores com relação às dificuldades enfrentadas por aqueles que realizam a pesca. Dentre essas, a escassez de peixe é a mais frequente. Seu Cidi Batalha nos fala através do vídeo



<sup>24</sup> A distância depende da referência. A 5 km das margens do rio está à aldeia Alagoinha, a 14 km está à aldeia Brejo dos Padres.

“ah antes da barragem era muito bom, aí que o peixe era mais fácil dava pra pegar, a pessoa pescava de tarrafa, num era de anzol. Hoje é de anzol e mais sofrido hoje né? o peixe se escondeu mais, e (...) ficou mais difícil o peixe para gente” (O Rio tem Dono, 2012).

Fotograma: 09

Ainda falando sobre a escassez do peixe, Seu Cícero Pescador nos fala de como era o rio e a pesca antes da construção da barragem de Itaparica:



“naquele tempo era só o rio, tinha a cachoeira na Petrolândia velha. Tinha a cachoeira, a gente ia pra cachoeira, pescava naquele tempo a malha fina, a gente pescava aquela ‘sardinhazinha’, e pescava com a malha pequena a ‘cruvininha’, o ‘piauzinho’, a gente ainda arrumava um peixinho ‘mais melhor’ do que hoje, por que o rio era estreito (...) agora com a evolução da barragem, agora que ela se evadiu o peixe se espalhou muito (...) todo tipo de peixe aqui hoje é pouco” (O Rio tem Dono, 2012).

Fotograma: 10

Nas falas dos dois pescadores ouvimos os reclames sobre a falta de estrutura, da construção de propriedades particulares as margens do rio, da impossibilidade dos pescadores e dos animais terem acesso às águas em consequência dessas construções que bloqueiam as margens mesmo para



aqueles que estão na água e tentam aportar. Através da fala de Seu Cidi Batalha e das imagens contidas no filme, confirmamos essa situação

“a ‘bera’ do rio agora tá tudo cheio de casa, encheram de casa, cada vez mais vai complicar a vida do pescador, por causa que estão fazendo casas. As terras que são na beira do rio agora tão tudo fazendo casa, ali complica mais o pescador, o pescador não pode nem encostar uma canoa na beira do rio que o povo já manda tirar, afastar, que não pode encostar, como é que o cara vai viver só dentro d’água sem encostar na ‘berada” (O Rio tem Dono, 2012).

Fotogramas: 11 e 12

O rio tem Dono não é um vídeo que trata somente das dificuldades enfrentadas pelos pescadores tradicionais Pankararu. No desenrolar do filme, percebemos nas narrativas dos sujeitos, falas que nos trazem seus costumes, histórias e religião, sendo o mesmo um instrumento de produção e divulgação de conhecimento.



Em *Cultura com Aspas* (2009), Manuela Carneiro da Cunha discorre sobre a apropriação da categoria analítica *cultura* pelos povos nativos. A autora nos fala que ao ser tomado por empréstimo por povos periféricos, esse termo passa a ter um significado diferente daquele usado pelos antropólogos, e por esse motivo passa a ser denominado pela autora como cultura com aspas em distinção ao termo original. No entanto, a distinção na utilização desse vocábulo não acontece somente pelo uso ou não das aspas, segundo Carneiro da Cunha esses dois termos possuem diferenças significativas, as quais muitas vezes não nos é perceptível (p. 313). Assim, enquanto a categoria cultura é usada pelos pesquisadores em Antropologia e por representantes do governo para enquadrar sociedades etnicamente diferenciadas, esses povos se aproveitam de tal categoria para veicular sentidos em suas relações interétnicas.



A respeito disso, Carneiro da Cunha (2009), explica que o termo cultura com aspas é uma referência, uma distinção entre aquele adotado e utilizado pelos povos periféricos para designar as atividades realizadas pelo grupo e o utilizado pelos antropólogos. Para essa autora, “cultura” enquanto categoria adotada pelos nativos, situada em um contexto interétnico e utilizada para reivindicações é adaptada a cada nova situação, assumindo assim um novo “papel como argumento político” (p.312) de acordo com o contexto situacional.

Para Roy Wagner, autor de *A Invenção da Cultura* (2010), a cultura é o conjunto de elementos de um padrão geral que engloba diversos aspectos da capacidade humana. Através dela, os antropólogos podem tentar entender o homem tanto em sua singularidade como em sua diversidade, ou seja, pode-se a partir desse termo, falar em cultura humana de forma geral ou particular. Esse autor assim como Carneiro da Cunha (2009), diferencia o termo cultura com aspas e cultura sem aspas. Ao primeiro o autor dá o sentido do conceito geral utilizado pela Antropologia, ficando ao segundo o sentido particular, “quando visto sob uma determinada perspectiva” (p. 27), o qual pode ser a partir do ponto de vista do sujeito pesquisado ou a do pesquisador, ou seja, quando esse é direcionado a retratar o modo de vida de um grupo em particular.

Para ambos os autores, a categoria *cultura* é utilizada principalmente pelos antropólogos para nomear fenômenos e conceituar grupos de atividades realizadas pelo homem em uma “rede invisível na qual estamos suspensos” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p. 373). Com base no uso antropológico dessa categoria mais do que nunca, em diversas partes do mundo vários povos estão utilizando tal conceito para obter reparações a danos sofridos ao longo de suas histórias ao “inventarem suas culturas” (WAGNER, 2010) em movimentos de valorização da diferença cultural diante do mundo.

Assim, na conjuntura atual onde os povos indígenas precisam afirmar e reafirmar suas identidades a cada instante, a tomada de categorias *ocidentais* antes inexistentes em seus vocabulários, tem se mostrado cada vez mais frequente e necessária pois

“para atingir seus objetivos (...), os povos indígenas precisam se conformar às expectativas dominantes em vez de contestá-las. Precisam operar com os conhecimentos e com a cultura tais como são entendidos

por outros povos, e enfrentar as contradições que isso possa gerar” (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.330).

Desse modo, a adoção de certas categorias pelos Pankararu condiz com o momento atual de reivindicação em que vivem e no qual precisam construir argumentos políticos pertinentes com o que lhes é imposto, para que assim alcancem as necessárias reparações pelos danos sofridos no passado e no presente. Destarte, o uso da categoria *cultura*, do mesmo modo que todas as outras adotadas por essa etnia foi ressignificada para possuir o significado esperado pelo Estado no contexto vivido por esses que a reclamam sem, no entanto comprometer o sentido daquilo que é sua “cultura” para esse povo – suas tradições, seus rituais, modo de vida e religião.

Fotogramas: 13 e 14

Assim como em *O Rio tem Dono* (2012), em *Pankararu Nação Cultural: Fortalecendo e Reafirmando a Dança do Búzio Pankararu* (2011), a cultura Pankararu é representada e apresentada em diversos momentos de singularidade. Em *O Rio tem Dono*, os sujeitos que narram suas histórias, a todo o momento fazem referência à tradição da pesca, de como ela se dava no passado e como ocorre no presente, em *Pankararu Nação Cultural*, a referência à cultura ocorre através da apresentação da tradicional dança do búzio e das falas de diversos personagens, que nos contam de como essa dança era realizada no passado e da importância de suas tradições para a (re)elaboração da identidade Pankararu.



## Fotogramas:15, 16, 17 e 18

O filme *Pankararu Nação Cultural: Fortalecendo e Reafirmando a Dança do Búzio Pankararu* (2011), que leva o nome e a logomarca do grupo de dança do Búzio Pankararu Nação Cultural, (ver fotograma 13) foi produzido como resultado da participação desse grupo de dança no edital do projeto Mais Cultura do Governo Federal e foi realizado levando o signo do museu Pankararu Casa de Memória do Tronco Velho Pankararu (ver fotograma 14).

Nesse projeto, a proposta apresentada pelo grupo era a caracterização (compra de calções iguais para os dançantes), transporte e alimentação para aqueles que participam do grupo, em contrapartida o grupo realizaria apresentações em todo o território Pankararu, assim como no território de seus *parentes*<sup>25</sup>. No projeto proposto ao edital Mais Cultura, a realização do filme não constava no orçamento, no entanto George Vasconcelos, proponente do projeto decidiu realiza-lo



<sup>25</sup> Termo utilizado pelos indígenas para fazer referência a outro(s) índio(s) de sua etnia ou de outra.

“aquele foi um projeto que escrevi, (...) não era nem pra fazer filme, mas acabei fazendo. Não ‘tava’ no orçamento, nem ‘tava’ programado pra fazer, mas a gente pegou uma câmera emprestada e já que a gente ia fazer as apresentações em algumas aldeias ai fui registrando. Convidei Ney pra registrar algumas também, ai a gente aproveitou, ai eu disse: bom eu não escrevi pra registrar, mas vamos registrar esse momento, aí a gente fez o documentário que fala sobre a dança do búzio” (VASCONCELOS, 2012)

Fotogramas: 19, 20 e 21

O filme foi gravado usando uma câmera JVC, no formato MPG2 720 X 480, em cartão HD. Assim como *O Rio tem Dono*, *Pankararu Nação Cultural* foi idealizado objetivando sua divulgação na internet e entre os membros dessa etnia e por isso, precisou ser convertido para o formato MPG2, formato compatível com canais de reprodução de vídeo na internet. Como o vídeo possui quase uma hora de duração, o mesmo foi compartilhado na internet dividido em quatro partes, pois na época o Youtube ainda não aceitava *uploads* com duração maior que quinze minutos.

Para os povos indígenas na atualidade, a internet é um importante instrumento de divulgação e acesso a informações, e quando perguntado o porquê da utilização dessa ferramenta o vice-cacique da TI Pankararu George Vasconcelos “Sarapó” nos fala



“pra divulgar, né?... para... toda a população né? pra que também conheçam as partes da cultura que pertence a Pankararu e que ‘tava’ esquecida, né? tanto pela gente daqui, e muitas pessoas que conhecem

Pankararu não conhecem que Pankararu também tem essa cultura de dançar o búzio” (VASCONCELOS, 2012 p. 11).

Fotogramas: 22, 23,24 e 24

A equipe técnica para a produção do filme foi composta por George Vasconcelos (Vasco Sarapó), direção; Graciela Guarani, produção; Ney Pankararu, câmera e Alex (Alexandre) Pankararu, edição.

Em formato de documentário, o filme foi gravado durante as visitas realizadas pelo grupo de dança Pankararu Nação Cultural a diferentes aldeias entre o estado de Pernambuco e Alagoas. No vídeo podemos ver apresentações da dança do Búzio em momentos distintos, além de depoimentos de membros das etnias Pankararu, Jeripankó, Katokim, Kalancó nas quais o grupo se apresentou. Tais etnias são *pontas de rama* Pankararu<sup>26</sup>.

Os diversos depoimentos contidos no filme nos retratam a história memorial Pankararu sobre a dança do Búzio. Homens e mulheres nos falam da realização dessa dança quando ainda eram jovens, como é o caso de Seu Zé Pereira, detentor dos conhecimentos tradicionais Pankararu, fazendo referência a Carlos Estevão e seu trabalho



<sup>26</sup> Para mais informações sobre a relação *tronco velho* e *pontas de rama* Ver: Arruti, 1995; Athias, 2007.

realizado entre os Pankararu na década de 30

“sobre essa dança que nos habitava os índios Pankararu, eu era muito novo quando alcancei o toré do búzio. As índias se preparavam, e eles chegavam com dois ‘búzio’ cruzado e tocavam um de uma parte e outro de outro, então as caboclinhas cultuavam o toré, muito importante! No tempo de seu Carlos Estevão chegou aqui, foi a primeira vez que eu vi na minha vida, fez tudo aqui ele pra ter o posto e pra gente viver uma vida ‘mais melhor’ (...)” (ZÉ PEREIRA, PANKARARU NAÇÃO CULTURAL, 2011).

Fotogramas: 25, 26 e 27

Além de ser um importante registro para esse povo, o filme *Pankararu Nação Cultural: Fortalecendo e Reafirmando a Dança do Búzio Pankararu*, é fonte de informações valiosíssimas para esse grupo e para futuros estudos sobre essa



etnia. Por conter informações sobre o passado histórico desse povo - como as visitas do pesquisador Carlos Estevão; ou como se dançava o búzio -, esse filme não é somente um veículo de divulgação da cultura Pankararu, ele é também um documento memorial de um passado remoto que atrelado ao presente sempre é retomado ao ativar as lembranças do acontecido. Enquanto documento, os filmes Pankararu contam histórias paralelas de um passado que é coletivo, mas também individual, e evoca lembranças de momentos que apesar de não terem sido vividos pelos jovens



Pankararu, é compartilhado e vivenciado por esses no presente.

O uso social dessas imagens em conjunto promovem a integração de pessoas e a memorização dos eventos registrados. Em *Pankararu Nação Cultural*, a todo instante a memória Pankararu é sinalizada, assim como é sinalizado à importância de envolver os mais jovens nas práticas culturais das danças e rituais, como coloca a agente de saúde Pankararu Neide Pankararu: “é muito importante que ‘nois’ continue nessas apresentações, porque esse pessoal mais novo, a juventude, não tem conhecimento muito das tradições, né?” (PANKARARU NAÇÃO CULTURAL, 2011).

Se analisarmos o filme *Pankararu Nação Cultural* em todos os seus aspectos, outras categorias além da categoria *cultura* irão surgir das falas dos diferentes sujeitos que compõem esse vídeo, no entanto, nosso interesse aqui foi fazer uma amostragem da construção da representação dessa categoria nos filmes *O Rio tem Dono e Pankararu Nação Cultural*, para nos situarmos diante daquilo que é cultura para a etnia Pankararu e como a mesma é abordada nessas produções. Tal construção ocorre através do intercâmbio de informações entre o processo de filmagem e de edição, como coloca Nichols (2001), o que torna tais filmes representantes da cultura desse povo, pois enquanto objetos construídos a partir da junção de informações produzidas em um dado contexto são portadores de elementos capazes de produzir conhecimento sobre o povo Pankararu.

A cultura Pankararu representada nesses dois filmes é aquela vivida por essa etnia desde os tempos imemoriais, no entanto, essa mesma cultura é adaptada e readaptada a cada contexto. Não sendo, pois, um *corpus* estático e sim um conjunto de conhecimento tradicional transmitido de geração em geração que constrói e reconstrói um procedimento, e não somente um referente. Desse modo, podemos afirmar que aquilo que é realizado hoje com base em um conhecimento do passado é também cultura, e que as transformações ocorridas em tais manifestações ao longo dos anos, são parte essencial daquilo que definimos por cultura (CARNEIRO DA CUNHA, 2009, p.365).

## **4.2. História Oral, Encenação e Representação Cultural**

A ficção, segundo Ramos (2008) é um tipo de narrativa que propõe ao espectador entretenimento sem um viés assertivo sobre o mundo e que estabelece entre espectador e personagens empatias emotivas. As ficções são “centradas em uma ação ficcional

teleológica encarnada por entes com personalidades que denominamos personagens” (RAMOS, 2008, p.25). Diferente do filme documentário, o filme de ficção não utiliza *voz over*, ele narra à trama em sequências, como que levando o espectador pela mão ao longo do filme. No entanto, não existem somente diferenças entre filme ficcional e o não ficcional, ambos os estilos usam técnicas pertencentes ao outro, como a câmera nervosa/instável, característica de filmes documentários - também adotada em filmes de ficção - ou ainda a encenação que enquanto característica principal dos filmes de ficção, é também utilizada em documentários, como por em *Nanook – O Esquimó* (1922) de Flaherty ou ainda em *Dadá*<sup>27</sup> (2001), curta que mistura documentário e ficção.

Um filme ficcional pode ser construído a partir de uma ideia direta do roteirista ou ser uma adaptação a partir de um conto, um livro, uma história real acontecida no passado, ou ainda um mito ou lenda. Os filmes Pankararu *Leonor, a Índia Que se Encantou* (2009) e *Flechamento do Imbu - O Filme* (2009) são duas produções de ficção baseadas em histórias<sup>28</sup> orais contadas e transmitidas de geração em geração entre os Pankararu, esses filmes podem também ser situados enquanto filmes de etnoficção. A etnoficção é segundo Rouch, é a “colisão” de fatos etnográficos e situações verdadeiras “com narrativas que atribuem sentidos a essas experiências descritas como ficção, mitos e religião”, onde o sujeito cristaliza uma performance virtual ao representar a si mesmo (GONÇALVES, 2008, p. 137). O primeiro filme, *Leonor* se constitui de uma narrativa que conta a história de uma jovem índia Pankararu que o comer a carne de uma ave proibida ao consumo por mulheres, se *encanta*. O segundo, *Flechamento do Imbu*, narra a história do flechamento do imbu, ritual tradicional Pankararu que tem início ao se encontrar o primeiro fruto do imbuzeiro em meados do mês de dezembro, tendo duração aproximada de três meses.

*Leonor, a Índia que se Encantou e Flechamento do Imbu - O Filme* são produções resultantes de uma oficina de vídeo e de fotografia realizadas nas aldeias Pankararu no ano de 2009, ano em que os filmes foram filmados. As oficinas foram realizadas

---

<sup>27</sup> Filme produzido pelo grupo Nós do Morro, projeto social de arte e cultura fundado em 1986 com sede no Morro do Vidigal, Rio de Janeiro. Mais informações em: [http://www.nosdomorro.com.br/index.php?option=com\\_content&view=category&layout=blog&id=3&Itemid=4](http://www.nosdomorro.com.br/index.php?option=com_content&view=category&layout=blog&id=3&Itemid=4).

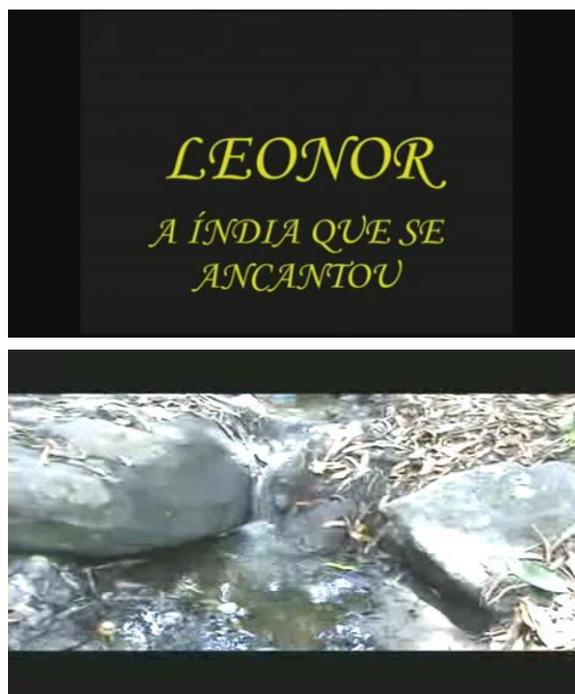
<sup>28</sup> Para os Pankararu as histórias contadas pelos ‘seus velhos’ são histórias, pois para os mesmos as lendas são contos inventados pra nós e o que nossos velhos contam, acreditamos ser fatos verdadeiros.

através do programa federal Cultura Viva e teve duração de uma semana, sendo ministrada por um profissional representante do projeto Índios Online em parceria com o MINC- Ministério da Cultura. Os filmes foram produzidos pelos Pankararu que participavam das oficinas através do auxílio de um tutor. Os atores que interpretaram as personagens nos dois filmes são os próprios índios Pankararu que participaram das oficinas e que também integram o grupo de teatro Mundo Encantado Pankararu, além de alguns indígenas que aceitaram participar das gravações.

Ambos os filmes foram produzidos no formato WMV e assim como *O Rio tem Dono* e *Pankararu Nação Cultural*, *Leonor* e *Flechamento do Imbu* foram convertidos para o formato MPG2, e publicado na internet através do canal Youtube. No entanto o primeiro acesso que tive aos dois filmes foi por meio de um dos produtores desses, Alexandre Santos, que me entregou os mesmos no formato de DVD durante a minha segunda visita as TI's Pankararu em Fevereiro de 2012. Esses dois filmes não são os únicos com uma produção inteiramente ficcional, existe outro chamado a *História da Educação Indígena Pankararu* (2010) que fala sobre a líder Pankararu Quitéria Binga. Esse filme também pode ser encontrado no canal da rede índios Online no Yutube. É possível ainda vermos no Youtube gravações com o grupo de teatro Mundo Encantado Pankararu em apresentações escolares.

Fotograma: 28 e 29

Em *Leonor* (2009), o filme começa com uma abertura rápida onde aparece o título em uma tipografia cursiva de cor amarela. Apesar de ser uma abertura acelerada, um olhar atento percebe o erro gráfico presente no título de abertura, que logo em seguida é substituído pela cena seguinte de uma jovem índia saindo de casa. Na presente cena e em algumas outras no decorrer do filme, ouve-se em *off* o som desconexo de conversas informais, o que nos indicaria em um filme profissional um “amadorismo” por

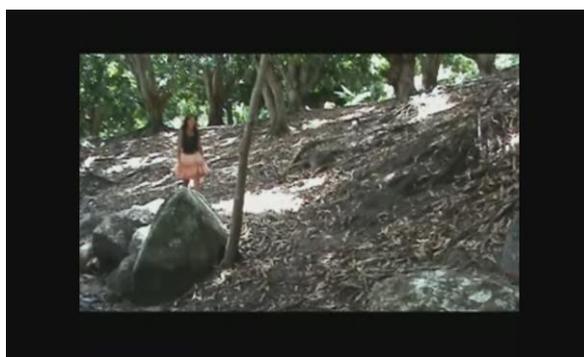


parte daqueles que realizaram o filme. No entanto, nas produções indígenas esses “amadorismos” são denominados como impurezas que diferenciam esses vídeos daqueles produzidos pelo outro, o “branco”, numa alusão ao real, complementado pelo imprevisto, pelo espontâneo (CORRÊA, 2011).

Fotogramas: 30,31, 32 e 33

O filme realizado dentro da área indígena Pankararu, nos mostra no decorrer dos seus três minutos de duração, algumas das paisagens que compõem esse território: uma área verde com árvores de médio porte e um pequeno córrego, em uma construção locatária denominada por Ramos (2008) de *encenação-locação*, em que as tomadas são realizadas no mundo onde o sujeito que é filmado vive, como também pode ser visto no filme Kuikuro, *O Cheiro do Pequi* (2006).

Enquanto a cena se desenrola em um enquadramento aberto, é possível acompanhar a jovem índia caminhar entre as árvores. Ouve-se ao fundo o som da água de um córrego e de pássaros, entre eles aquele que caracterizaria o som da juriti, e que será confirmado pelo telespectador em uma cena mais adiante. No quadro seguinte, a jovem chega a uma casa e chama um jovem índio de nome Yaponã, para ir com ela matar a juriti que encontrou próximo a fonte. Nessa cena, junto ao jovem Yaponã, está



à mãe da índia Leonor tecendo algum tipo de artesanato de palha, a mesma adverte a filha sobre a proibição de se comer uma juriti

“uma juriti menina, você tá doida? sabe que não pode comer juriti (...) você é uma menina não pode comer juriti! Se você comer uma juriti, ‘cê’ vai ficar que nem ela, você vai criar pena e vai virar um pássaro encantado” (LEONOR, A ÍNDIA QUE SE ENCANTOU, 2009).

Fotogramas: 34,35e 36

Como mencionado acima, o filme *Leonor, A Índia que se Encantou*, é uma etnoficção baseada em uma história oral existente entre os Pankararu e que narra à história de uma jovem índia que come a carne de uma ave proibida e se *encanta*. O termo “encantar” é usado pelos Pankararu, pelo fato de eles não saberem de fato o que aconteceu com a índia Leonor, se essa se transformou no pássaro juriti, ou se “encantou” “e seu espírito livre percorre as serras da região” (LEONOR, A ÍNDIA QUE SE ENCANTOU, 2009).

No transcorrer do filme aqui analisado, temos a presença de diferentes referências à cultura Pankararu, entretanto, tais elementos referências não se encontram somente na cultura desse povo. Afinal a roupa de fibra, o kampiô,

a esteira de palha, o arco e flecha não são instrumentos presentes somente na cultura Pankararu, esses também são vistos em diversas culturas indígenas em diferentes partes do mundo.



Fotogramas: 37, 38, 39,40

Destarte, acredito estar nesses detalhes o calcanhar de Aquiles desse filme, pois enquanto representação da cultura Pankararu a única referência feita a esse povo encontra-se nos créditos finais, quando através dos mesmos somos informados sobre aqueles que participaram dessa produção.

É somente nesse momento, como podemos ver nos quadros abaixo, quando alguns assinam Pankararu como segundo nome, que nos é possível reconhecer essa como uma produção videográfica realizada por essa etnia, visto que durante todo o filme em nenhum momento o etnônimo Pankararu é citado.

Por se tratar de uma ficção, estão presentes nesse filme elementos que o caracterizam enquanto tal. A velocidade e a sequência narrativa, assim como o enredo, nos possibilitam perceber ser esse o estilo escolhido pelos produtores, além dos efeitos especiais nitidamente presentes na cena em que a índia Leonor está passando mal e penas surgem em um de seus braços.



Após a cena em que Leonor passar mal, temos na sequência seguinte, cenas que nos dão referências ao sistema xamântico e de fé dos Pankararu, com a presença de um maracá segurado pela curandeira procurada pela mãe de Leonor na esperança de obter a cura para a enfermidade da filha; a própria

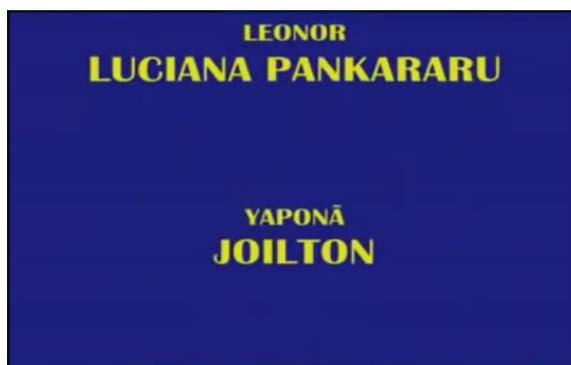
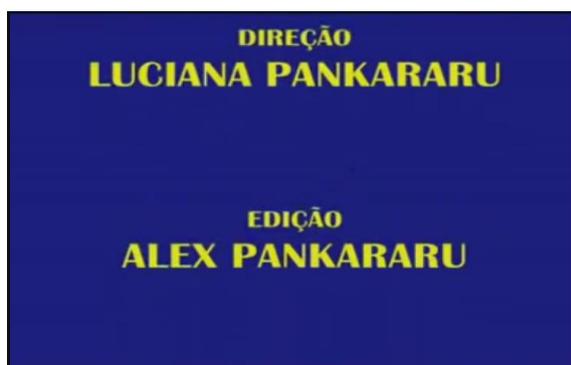
Fotogramas: 41 e 42

curandeira, que através dos conhecimentos transmitidos pelos mais velhos sobre ervas e rezas realiza a cura das enfermidades do seu povo; o som das flautas tocadas pelos Praiás, que representam um diálogo com os poderes dos seres “encantados” e que entra em *off* na cena em que Leonor passa mal e se estende até o final dos créditos, além dos torés Pankararu cantado.

O enredo de *Leonor* deixa a entender que a jovem índia se transformou no pássaro devorado por ela. No entanto, no filme, em consequência

dos poucos recursos e do pouco tempo disponível para uma construção cinematográfica que tornasse possível a transformação da índia em pássaro, mesmo que durante o processo de edição ao invés de diante das câmeras, obrigou os jovens roteiristas a buscar uma alternativa que informasse ao público espectador as consequências da desobediência de Leonor. Para alcançar tal propósito, a fala da curandeira no fim do filme nos indica de forma indireta o que ocorreu com a jovem quando essa é questionada pela mãe da mesma: “e minha filha, o que foi que aconteceu com ela?” a curandeira responde: “ela ficou numa loca, vai que o problema dela passa ‘pros’ outros índios” (LEONOR, A ÍNDIA QUE SE ENCANTOU, 2009). Além da insinuação por parte da curandeira de que Leonor não tinha alcançado a cura, nos segundos seguintes que antecipam a subida dos créditos finais, uma legenda em amarelo nos deixa saber que a jovem índia Leonor nunca mais voltou da serra e que seu espírito livre desde então protege a nação Pankararu.

Desse modo, podemos dizer que através desse filme vemos a narração imagética de uma das muitas histórias Pankararu. Tal feito ajuda essa comunidade a sentir-se mais próxima daquilo que compõe sua tradição oral. Ver através de imagens o que antes só povoavam suas imaginações traz a esse povo a necessidade de mostrar por

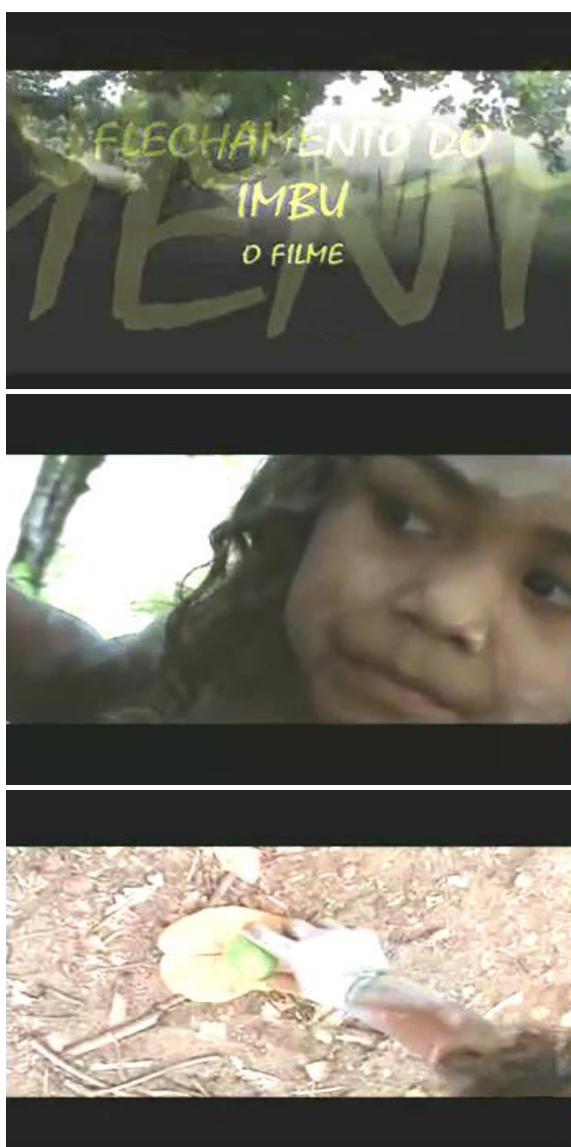


meio da propagação de suas histórias e de suas lutas sua origem no mundo e ao mundo. Os filmes Pankararu, sejam ficcionais ou documentários estão repletos de informações sobre essa etnia, e são por tanto portadores de conhecimento e de representações, de ideais, valores e categorias, elementos que destacam a importância da análise antropológica dessas produções audiovisuais enquanto agente social capaz de atingir diferentes segmentos sociais no mundo e de transformar realidades (MOSCOVICI, 2003).

Fotogramas: 43, 44 e 45

Tal qual *Leonor*, o filme *Flechamento do Imbu - O Filme* (2009) é uma obra etnoficção resultante das oficinas de vídeo e fotografia realizadas na TI Pankararu no ano de 2009, e assim como o primeiro é encenado pelos próprios Pankararu que participavam dessa oficina ou que foram convidados para atuar durante as filmagens.

O filme em questão é uma referência ao ritual Pankararu do imbu e narra de forma fictícia e, portanto fantasiosa, como o mesmo é iniciado a cada ano. O imbu é o fruto de uma árvore considerada sagrada para esse povo, o imbuzeiro<sup>29</sup>. O ritual dirigido a essa árvore sagrada, marca o início da época chuvosa no Sertão e é dividido em várias etapas, tem duração de três meses, e começa quando o primeiro imbu é encontrado ainda no imbuzeiro, sendo



<sup>29</sup> O umbuzeiro ou imbuzeiro, *Spondias tuberosa*, L., Dicotyledoneae, Anacardiaceae, é originário dos chapadões semi-áridos do Nordeste brasileiro; nas regiões do Agreste (Piauí), Cariris (Paraíba), Caatinga (Pernambuco e Bahia). Mais informações ver: [http://www.seagri.ba.gov.br/revista/rev\\_1198/umbu.htm](http://www.seagri.ba.gov.br/revista/rev_1198/umbu.htm).

exatamente a partir desse acontecimento que se inicia o filme aqui analisado.

Fotogramas:46,47,48 e 49

O filme inicia-se com um letreiro em amarelo informando o nome do filme. Em seguida a cena muda para uma das estradas de terra que cortam as TI's Pankararu e que leva de uma aldeia a outra. Nessa cena, temos o som de pássaros em *off*. Na estrada há uma árvore, porém não nos é permitido identificar a espécie. Nessa cena que possui uma ampla profundidade, surge por trás dos galhos da árvore, a uma distância que nos impede sua identificação, uma pessoa que caminha em direção à câmera. Em uma troca rápida de cena, antes que a pessoa que aparece no quadro seja identificada, a cena muda e nela surge em close um juvenzinho, aparentando ter a idade entre cinco e seis anos, pintado com barro branco - o mesmo utilizado pelos Pankararu para fazer suas pinturas corporais (Ver fotogramas 45 e 46). Esse juvenzinho observa silenciosamente escondido atrás da árvore à pessoa que se aproxima pela estrada.



Na cena seguinte, uma mão, que parece ser do juvenzinho da cena anterior, coloca sob uma folha em um movimento furtivo que deixa no espectador uma sensação de suspense para a próxima cena, um imbu maduro e suculento. Conversando com Alexandre, participante dessa

## Fotogramas: 50, 51, 52 e 53

produção, descobri que esse juvenzinho representa o pai do mato, também conhecido como Curupira, um ser “natural” que tem poder sobre a natureza e que tentava pregar uma peça no jovem. Entretanto, o pai do mato, não é um “ser” pertencente às histórias orais Pankararu, segundo Alexandre, durante a produção do filme, os participantes da oficina decidiram tomar de empréstimo a figura do pai do mato das histórias quilombolas para dar ao mesmo um “ar de mistério, fazer uma brincadeira” (SANTOS, 2012).

A possibilidade em se acrescentar fatos na história narrada, como posto aqui por Alexandre, é favorecida por ser essa uma etnoficção nos termos cunhados por Rouch, onde a “mistura” de fatos em uma mesma narração é permitida (GONÇALVES, 2008).

Na cena que se segue, a pessoa que se aproxima pela estrada pode ser identificada, é um jovem entre 10 e 13 anos, pintado de barro branco com os grafismos corporais Pankararu. O jovem, ao encontrar o imbu deixado sobre a folha pelo pai do mato, olha a sua volta procurando a presença de outra pessoa. Desconfiado e percebendo que aquilo podia ser uma artimanha para que se flechasse o imbu errado, sai correndo e volta pelo caminho que chegou.



Fotogramas: 54, 55, 56 e 57

Na próxima cena, em um enquadramento aberto, a câmera acompanha o jovem andando por entre as árvores observando calmamente, até encontrar um imbuzeiro e nele o fruto. Para sinalizar esse encontro o jovem exclama: “imbu, ‘vamo’ flechar!” (FLECHAMENTO DO IMBU – O FILME, 2009), e sai correndo.

A sequência de cenas seguintes, na qual o jovem que encontra o imbu corre para avisar seu pai, nos mostra a ansiedade da comunidade pelo início dos rituais do imbu. Tal sentimento pode ser percebido na fala da personagem que representa a mãe do jovem que encontrou o fruto: “meu deus, quando é que vai chegar à época do imbu?”. Nessa cena, as personagens que representam a mãe e o pai do jovem que encontrou o imbu estão sentadas em casa. É importante observar que o pai do garoto segura um pedaço roliço de madeira, que na sequência saberemos tratar-se do búzio, instrumento musical tradicional Pankararu quando na próxima cena ele toca tal instrumento para avisar a comunidade sobre o imbu encontrado.



No desenrolar das cenas seguintes, o filme nos mostra os membros dessa comunidade realizando diferentes atividades diárias, quando são chamados à atenção

Fotogramas:58, 59,60 e 61

pelo som do Búzio, que apesar de não aparecer em cena fisicamente, é sugerido através do áudio em *off*.

No filme, após o toque do búzio a comunidade se reúne na casa daquele que o tocou, nesse caso, a casa da família do jovem que encontrou o imbu. Esse os espera na porta, acompanhado dos outros moradores da casa. É nessa cena que temos a referência ao ritual do flechamento do imbu, quando um comunitário pergunta: “o que foi seu Zé que aconteceu?” Seu Zé responde:

“achamos um imbu e vamos flechar!”.

O próximo quadro mostra os comunitários que foram até a casa de seu Zé, saindo para preparar os itens necessários para o flechamento. Nas cenas que se seguem, vemos um homem com um facão cortando galhos com os quais será feita a trave na qual se prende a trouxa com o imbu a ser flechado; a preparação da trouxa, com folhas, cipó e o imbu; a amarração da trouxa na trave de madeira e o próprio flechamento. No filme, as cenas que mostram essa preparação são rápidas, mas podemos ver

as etapas claramente, pois os enquadramentos favorecem a visualização de todos os passos, inclusive a do ato de flechar, além da trouxa flechada.



Fotogramas: 62, 63 e 64

Ao fim do flechamento, quando o alvo é acertado, aqueles que participaram festejam e dançam o toré em comemoração ao início de mais um ritual do imbu.

Nesse filme assim como em *Leonor*, a alusão ao povo Pankararu só é feita no final, ao surgir à ficha técnica. Ainda nos créditos finais do filme *Flechamento*, podemos ler um agradecimento direto ao povo Pankararu.

Assim como em *Leonor* e em *Pankararu Nação Cultural*, *Flechamento do Imbu* também termina ao som do toré Pankararu, como uma assinatura, uma digital a confirmar que aquilo que está sendo representado através do vídeo é pertencente a essa etnia.

A cultura representada através dos filmes em questão está diretamente atrelada à memória oral Pankararu. Nos filmes *Leonor* e *Flechamento do Imbu* as histórias narradas, trazem consigo o poder constitutivo de um saber comum que integra o que Halbwachs denomina de memória coletiva. Para esse autor, é através da memória coletiva “uma corrente de pensamento contínuo, não artificial, que retém o passado que ainda está vivo” (HALBWACHS apud CASADEI, 2010 p.05), e que praticada e transmitida através da oralidade (rituais, festas, tradições), é que se cria a noção de pertencimento a um grupo. Halbwachs chamou essa noção de pertencimento de “comunidade afetiva”, onde tal sentimento surge ao se definir o que é comum a um grupo e o que o diferencia de outro. Para esse autor a memória coletiva é formada da relação do sujeito com o grupo ou grupos aos quais ele está envolvido sócio culturalmente em uma relação de troca e de contraste. Essa memória transmitida de



geração em geração é construtora da identidade cultural Pankararu e do sentimento de pertencimento de que fala Halbwachs, sentimento esse que é compartilhado por aqueles que compõem esse povo, e que surge da contínua transferência entre gerações dos conhecimentos e histórias pertencentes a essa etnia, em um constante movimento de construção e reelaboração dessas representações.

Enquanto objeto de representação da cultura Pankararu, ambos os filmes trazem para esse povo a imagem materializada de histórias que somente povoavam sua imaginação. Essa materialização de algo antes apenas imaginado têm resignificado os sentidos e os símbolos contidos nessas histórias. Tais resignificações, no entanto, não tiram do objeto de origem o valor tradicional contido em cada um deles, ao contrário, tais valores se reafirmam diante do confronto tradicional *versus* modernidade tecnológica. Nesses confrontos as imagens fílmicas provocam à comunidade uma reflexão sobre suas atuais condições, as mudanças ocorridas e suas escolhas para o futuro, como coloca Carelli “(...) os filmes em si podem projetar uma imagem e inspirar toda uma mudança de atitude, de comportamento, de perspectiva, sobretudo, das populações indígenas” (CAIXETA, 2009, p.7). Tais mudanças podem ser vistas na vida cotidiana Pankararu, que com a frequente utilização do vídeo e do acesso às tecnologias de informação como a internet, estão cada vez mais interados e participativos nas discussões que envolvem os seus interesses, os interesses de outras comunidades indígenas e de outras classes sociais de uma maneira geral.

Assim, ao buscarem conhecimento a respeito de técnicas e manuseio de tecnologias que possibilitam uma comunicação mais estendida com o mundo, como é o caso de câmeras fotográficas e de filmar, computadores, celular, internet, não somente os Pankararu, mas os povos indígenas como um todo, buscam através desses interagir com a comunidade nacional e internacional na luta por seus direitos e na reconstrução de suas imagens enquanto índios.

Desse modo, podemos dizer que essa nova maneira Pankararu de apresentar as histórias transmitidas através de gerações não deve ser vista como uma substituição ao modelo antigo de reprodução - fato esse que a meu ver não ocorrerá por diferentes motivos – mas a possibilidade de uma conscientização no sentido de politização através da produção de imagens, seja, como uma auto-objetificação de sua cultura em uma

confrontação política, seja enquanto forma de afirmação étnica em circunstâncias atreladas a autoafirmação.

Dessa forma, podemos, pois concluir que *Leonor e Flechamento do Imbu* são filmes produzidos com todos os aparatos de uma ficção baseados em uma história “real” que povoa o imaginário Pankararu, podendo ser portanto caracterizada como uma etnoficção. Tais histórias que possuem grande valor sentimental entre esse povo, são construtoras do saber tradicional Pankararu pois, trazem em si não somente o passado desses, como também sua história presente

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegando ao final desse estudo, no qual analisamos uma parcela da filmografia Pankararu, gostaria de fazer algumas considerações acerca dessa produção que teve como objetivo compreender a produção fílmica Pankararu enquanto objeto de representação e seus significados no contexto em que foram construídas. Para isso é importante compreendermos que as imagens enquanto objetos visuais permitem elucidações de comunicações não verbais, retratam a história visual de uma sociedade, documentam fatos, auxiliam na compreensão de acontecimentos passados, nas mudanças culturais e sociais e por isso são importantes não somente no campo da pesquisa social, mas também como meio de registro e documentação dentro da própria comunidade.

Os filmes aqui analisados e de autoria dos índios Pankararu foram produzidos em diferentes situações e sendo produtos da experiência humana, refletem a natureza social do momento em que foram realizados. Cada filme conta em si um fato social particular, no entanto revelam aspectos da vida Pankararu nas suas relações cotidianas entre si e com o mundo que lhes cercam. Não somente os filmes analisados, mas toda a produção audiovisual Pankararu conta histórias reais vividas, e que habitam o imaginário desse povo e são por esse motivo retrados do que é ser Pankararu que produzidos em um formato digital não fixo reproduzem socialmente a cultura desse grupo.

A inserção nessa comunidade de materiais tecnológicos como câmeras, celulares, computadores e internet tornou possível a realização de filmes com uma perspectiva diferentes daquelas propostas por cinegrafias e pesquisadores externos, que apesar de captarem imagens, não captam as singularidades conhecidas por quem pertence ao lugar, e que dão a esses vídeos significados que vão além da simples documentação.

Com a politização das minorias através do acesso aos meios de comunicação, a informação e a autonomia na produção de vídeos que retratam suas lutas e seu cotidiano, a questão da autoridade etnográfica do antropólogo e o discurso monológico

presente na Antropologia até então foi colocada em cheque por alguns pesquisadores. Na concepção desses, a maneira como a imagem é apreendida pelo etnólogo/antropólogo mostra a forma como esses compreendem as culturas sobre as quais estão produzindo representações. No entanto em alguns casos, na tentativa de criar uma representação da comunidade estudada, esses não conseguem perceber as singularidades por trás do que é visto ao captar as imagens, construindo em algumas situações representações não reconhecidas por aqueles ali representados.

A partir dessa pesquisa, percebemos que a inserção de tecnologias em comunidades etnicamente diferenciadas e a autonomia na produção fílmica possibilitou a esses povos a construção de suas próprias imagens e representações. Entre os Pankararu, essa inserção se deu a partir do ano 2000, e desde então os vídeos produzidos por esses ou que envolva a participação dessa etnia, tem novo olhar e nova perspectiva que objetiva diferentes aspectos culturais e sociais.

De maneira geral, as informações apresentadas aqui ofereceram elementos que permitirão ao leitor realizar sua própria apreensão diante dos fatos, visto que os mesmos trazem dados que compreendem a produção audiovisual de minorias étnicas, além de apresentar de forma linear o histórico da inserção dessa tecnologia entre comunidades indígenas e o importante papel desse instrumento enquanto catalisador dessas culturas no mundo.

Os filmes que compõem esse estudo foram divididos em duas categorias, por acreditar que dessa forma se tornaria mais fácil à compreensão dos objetos analisados. Tais categorias foram previamente instituídas pelos realizadores Pankararu, e se dividem em vídeos internos e vídeos externos. Dentro das categorias estabelecidas pelos Pankararu, temos ainda uma divisão também proposta pelos produtores, essa divisão situa os filmes em três gêneros, sendo esses: ficção/história (etnoficção), documentário, promocional e religioso/ritual. Os filmes analisados se encontram dentro das categorias de vídeo externo, nos gêneros: documentário e ficção/história (etnoficção).

Como relato etnográfico, a construção do presente texto possibilitou a compreensão do uso do vídeo como objeto da representação da cultura Pankararu enquanto instrumento político, de afirmação identitária e de registro documental, visto que esse recurso estando presente no cotidiano Pankararu em diversas situações e através de diferentes tecnologias é utilizado com demasiada frequência.

Como grupo etnicamente diferenciado, os Pankararu estão em constante choque com a sociedade civil que lhe cerca, o que os obrigou durante décadas a silenciarem suas vozes, e lhes impôs uma renúncia a sua identidade enquanto manifestação social por um longo período (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2005). No entanto, as revoluções sociais ocorridas nos últimos anos têm transformado a questão da identidade, assim como a compreensão da mesma por parte dos grupos étnicos. Essa nova compreensão vem calcada na necessidade da apreensão por essas comunidades dos saberes que constituem a sociedade abrangente, como parte da luta pelo reconhecimento de suas identidades e o respeito aos seus direitos.

Dentre os saberes adotados pelas populações indígenas ao redor do mundo, o uso do audiovisual cresceu consideravelmente, mediante a facilidade de acesso as tecnologias que proporcionam a produção e disseminação de imagens. Nessas produções independentes, onde a própria comunidade filma histórias de seu povo ou questões mais políticas, a imagem tem sido utilizada com diferentes objetivos.

No desenvolver dessa pesquisa foi possível perceber a relação Pankararu com a imagem e as implicações advindas do domínio dessa técnica. Ao compreenderem a imagem enquanto objeto de poder que torna presente o que esta ausente, os Pankararu passaram a se utilizar desse recurso para a produção de registro documental em vídeo de atividades realizadas dentro e fora de suas aldeias. Esses vídeos segundo os produtores Pankararu são documentos que proporcionam a si a oportunidade de documentar reuniões com entidades governamentais, confrontos políticos, encontro entre povos, além da possibilidade de rever tais momentos e de compartilhá-los com outros *parentes* e com a sociedade civil. Nesse aspecto podemos ver a produção de filmes como um autotombamento, porém não no sentido estático do termo, mas no sentido de um referente ao qual se voltar sempre que necessário, quando tal tecnologia é utilizada para a documentação, reelaboração e fortalecimento da cultura Pankararu,

Ao discorrermos sobre o uso do vídeo como documento, é necessário lembrarmos que na antropologia a imagem sempre esteve atrelada a um papel secundário, onde era adota como uma “confirmação” da veracidade do texto etnográfico produzido pelo antropólogo, o *being there*. No entanto, no contexto atual onde a imagem fílmica é produzida e utilizada pelo próprio nativo, esse papel foi ampliado e ganhou novo sentido. Para os Pankararu, o audiovisual é tido como um álbum fotográfico em

movimento, objeto de recordação de grande valor, além de instrumento de politização. Na opinião dos produtores de vídeo dessa etnia, o filme, assim como a imagem estática é um registro documental de suma importância para seu povo, pois através desse instrumento acreditam ajudar o fortalecimento de sua “cultura”

“(...) a gente tem cantadores excepcional que já estão velhinhos, esses caras não vão viver para sempre, então é importante tá filmando esses caras, ou então é importante tá gravando também esses caras cantando. (...), por exemplo, você não chegou a conhecer Quitéria Binga, mas se você já, já botou o nome Pankararu na internet vai aparecer o nome dela, foi uma líder extraordinária, mas se eu colocar um cd dela cantando, você não a viu, mas, vai se emocionar então a gente quer é produzir isso, por que os caras não vão viver para sempre né? A gente quer fazer uma videoteca, agente quer fazer uma cinemateca, (...) não tem como sem, sem ter um programa de audiovisual..., por isso, fotos históricas, fotos da reunião que a gente foi pra discutir os projetos, fotos para fazer um quadro (...) Com o audiovisual a gente tem a oportunidade de comprar máquina, de dar oficina de fotografia tal (...), isso aí ajuda muito na resistência, ajuda muito na cultura” (BARBOSA, 2012).

A construção de uma representação cultural Pankararu própria a partir de uma experiência vivida por esse grupo torna essa uma representação coletiva, e diferente daquela produzida por sujeitos de fora da cultura retratada são carregadas de simbolismos e idiosincrasias que compõem esses sujeitos. Ao lançarem mão do audiovisual na produção de suas representações, os Pankararu compreendem que essas representações são responsáveis pela garantia da memória Pankararu para gerações futuras. A preocupação em preservar essas memórias está no fato das mesmas ainda serem essencialmente oral, repassadas pelos mais velhos aos mais jovens que indubitavelmente na atualidade, em sua grande maioria saem de suas aldeias para os grandes centros ou cidades circunvizinhas em busca de qualificação educacional e profissional, retornando apenas em datas específicas para participações em rituais e em visita aos familiares.

Enquanto fato social, as representações produzidas pelos Pankararu são a síntese dos indivíduos que compõem tal sociedade e dos fatos que dão forma a essa síntese. Por esse motivo não nos é possível na construção do social separar forma e conteúdo, ou seja, o sujeito que é representado daquilo que lhe representa, pois ambos se constituem socialmente na troca mútua, onde indivíduos constroem suas representações

e são por elas construídas (DURKHEIM, 1983). Desse modo, as representações Pankararu apresentadas através de filmes produzido por esse grupo, são elas mesmas em sua essência e forma a matéria prima e o produto final. Assim, podemos, pois concluir empregando o pensamento durkheiminiano de que tais mecanismos que instituem a sociedade são reflexos do meio social, que em momentos de efervescência criam elos entre os homens e geram sucessivamente novas representações coletivas, sendo essas imediatamente encarnadas em um símbolo que passa a representar a cultura do grupo, como é o caso dos filmes que retratam esses fatos sociais e representam a cultura Pankararu onde quer que sejam apresentados.

Dentro dessa perspectiva e considerando a necessidade de uma constante afirmação identitária por parte de grupos étnicos, principalmente aqueles que se encontram na região Nordeste do Brasil, visto que em diversos casos esses já não se encontram dentro do estereótipo do que é “ser índio” imposto através da configuração diacrítica entre traços físicos e manifestações culturais tradicionais (ARRUTI, 1995), a utilização do audiovisual por povos indígenas tem ajudado a levar à sociedade civil o que é ser Pankararu, Yanomami, Kuikuro, Ashaninka, Fulni-ô e muitos outros e a desassocia-los da categoria genérica “índio” enquanto ser exótico e primitivo normalmente apresentado pelos livros e canais de TV.

Em sua maioria, esse crescente fenômeno de nomeação e produção de representações étnicas pelas próprias etnias, está vinculado às lutas por território e pela seguridade dos seus direitos, mas não somente a isso, esses fenômenos estão também atrelados a afirmações e reafirmações identitárias numa constante construção de saberes que está diretamente relacionada ao contexto social vivido por esses povos.

Assim, nesse novo contexto em que a incessante troca de informações transforma culturas e onde imagens carregadas de significados circulam refazendo conceitos, as representações sociais são mecanismos através dos quais os sujeitos constroem, percebem e interpreta a sua realidade e a realidade apresentada por outros grupos. Essas representações são também responsáveis pela construção e compartilhamento de conhecimentos no seio desses grupos e entre esses grupos. (MOSCOVICI, 2003).

Para os Pankararu, a apropriação do audiovisual está diretamente ligada a reivindicações dos seus direitos, a afirmação e reafirmação de sua identidade étnica, além do uso desses como registro documental de suas tradições e de seus “velhos”.

Para esse povo, o resultado dessas produções fílmicas vem somar às lutas e ao discurso identitário, pois para os mesmos, registrar os momentos de discussão entre esses e o governo - como pode ser visto no filme, *Indígenas em Defesa da Terra e da Vida* (2011), - realizado em parceria com a APOINME a partir de um encontro nacional em Luziânia – GO, no ano de 2011 e que contou com a presença de representantes do Governo Federal, do CIMI, professores da USP e indígenas de diferentes etnias - é tido como instrumento de luta ao possibilitar a disseminação em massa desses registros e das discussões presentes nesses encontros, tornando tais informações acessíveis não somente a outras comunidades indígenas, mas também a sociedade civil, seja essa distribuição via internet ou através de cópias digitalizadas em DVD. Do mesmo modo, os filmes realizados em momentos de comemoração ou em alguma outra atividade cultural são também compartilhados com outras etnias, com a sociedade civil e entre os próprios Pankararu para que também a cultura e o cotidiano dessa etnia sejam conhecidos por aqueles que desejam saber mais sobre esse povo e sobre os índios do Nordeste.

De forma contundente podemos dizer que a imagem é um importante elemento de comunicação e construção entre grupos étnicos como os Pankararu e que por esse motivo a produção do audiovisual por esses povos, além de uma extensão, é um registro documental de criação autêntica, que poder ser manipulada pelo próprio grupo, e utilizada da forma que lhes convir, sendo por isso um instrumento de luta e registro fundamental importância na atualidade.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max (org.). **A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas.** In: *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

AGIER, Michel. **Distúrbios em Tempos de Globalização.** Revista MANA. Vol. 7, nº2, 2001, p.7-33.

ALBUQUERQUE, M. A. S. **O Regime Imagético Pankararu:** tradução intercultural na cidade de São Paulo (Tese de Doutorado). Florianópolis - SC: Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2011.

AMOUNT, Jacques. **A Imagem.** Tradução Estela dos Santos Abreu. Campinas, São Paulo: Papyrus, 1993.

**ARCO Digital.** Disponível em:

<<http://www.indiosonline.org.br/blogs/index.php?blog=5&p=381&more=1&c=1>> Acesso em 15 de Julho de 2010.

ARRUTI, J. M. A. **Agenciamento Político da “Mistura”:** identificação étnica e segmentação negro-indígenas entre os Pankararu e os Xocós. In Revista: **Estudos Afro-Asiáticos**, Ano 23, nº 02, 2001, p. 215-254. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-546X2001000200001](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-546X2001000200001)> Acesso em: 10 de maio de 2011.

\_\_\_\_\_. **Morte e Vida no Nordeste Indígena:** a emergência étnica como fenômeno histórico regional. In: **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 08, nº 15, 1995, p. 57-94.

ATHIAS, R. M.; DANTAS, E. . **A Fotografia e o Segredo** In: *Etnografias com imagens: experiências de campo, da restituição e extroversão da pesquisa*. Iluminuras (Porto Alegre), v. 13, nº 31, p. 39-56, 2012.

\_\_\_\_\_. **Povos Indígenas de Pernambuco:** propostas e desafios para um novo tempo. Saberes (Recife), v. 1, p. 29-39, 2008.

\_\_\_\_\_. **Imagem Fílmica e Antropologia Visual na Contemporaneidade.** In: XIII Encontro de Ciências Sociais do Norte e Nordeste e II Encontro de Antropologia Visual em Alagoas, 2007, Maceió. *Cultura, Identidade e Diferença*. Maceió: Edufal, 2007. v. 1.

\_\_\_\_\_. **Saúde, Participação e Faccionalismos entre os Pankararu.** In: ATHIAS, Renato (Org.) **Povos Indígenas de Pernambuco:** identidade, diversidade e conflito. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2007.

\_\_\_\_\_ **A Noção de Identidade Étnica na Antropologia Brasileira:** De Roquette Pinto à Roberto Cardoso de Oliveira. Recife: Ed. Universitária, 2007.

\_\_\_\_\_ **Corpo, Fertilidade e Reprodução entre os Pankararu:** Perspectivas e Alcances. In: Simone Monteiro; Livio Sansone. (Org.). *Etnicidade na América Latina: Um debate sobre Raça, Saúde e Direitos Reprodutivos*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004, p. 189-210.

\_\_\_\_\_ **Raça Etnicidade e Exclusão Social:** A questão Indígena. In: Benedito Medrado; Mónica Franch; Maíra Brito. (Org.). *Homens: Tempos, Práticas e Vozes*. 1ªed. Recife: AGN Gráfica, 2004, v., p. 111-114.

\_\_\_\_\_ **Diversidad Étnica, Derechos Indígenas y Políticas Públicas** In: Ángel B. Espina Barrio. (Org.). *Pode, Política y Cultura - Antropología en Castilla y León e Iberoamerica*. 1ªed. Recife: Editora Massangana, 2004, v. VII, p. 183-19

\_\_\_\_\_ **A Diversidade Cultural dos Índios no Olhar de Carlos Estevão.** In: Betânia Correia Araujo. (Org.). *O Museu do Estado de Pernambuco*. 1ªed. São Paulo: Banco Safra, 2003, p. 284-317.

\_\_\_\_\_ **Os Encantados, a Saúde e os Índios Pankararu.** In: Luís Sávio de Almeida; Marcos Galindo. (Org.). **Índios do Nordeste:** temas e problemas. 1ªed. Maceió: EDUFAL, 2002, v. 3, p. 183-198.

BALDISSERA, Rudimar. **Significação e Comunicação na Construção da Imagem- Conceito:** Revista Fronteiras – Estudos Midiáticos X(3), p. 193-200, set/dez 2008.

BARBOSA et al. **Imagem-Conhecimento:** antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas, São Paulo: Papyrus, 2009.

BARBOSA, Júnior. [Petrolândia, PE]: 02 de Dezembro de 2011. Entrevista concedida a Ludmila Farias Ribeiro

BARDIN, L. **Análise de conteúdo.** Lisboa, Edições 70, 1977.

BARRETO, Juliane N. **Karuazu:** produção de imagens e reivindicação étnica no sertão alagoano. Trabalho apresentado no XXVIII CONGRESSO INTERNACIONAL DA ALAS de 6 a 11 de setembro de 2011, UFPE, Recife, PE.

BARTH, Fredrik. **Etnicidade e o Conceito de Cultura.** *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia e Ciência Política.* — n. 1 (02. sem. 95). Niterói: EDUFF, 1995, p. 15-30.

CANCLINI, Néstor García. (2005). **Diferentes, desiguais e desconectados:** mapas da interculturalidade. Trad. de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ

CARDOSO OLIVEIRA, R. **Identidade Étnica, Reconhecimento e o Mundo Moral:** Revista *Anthropológicas*, ano 09, volume 16(2): 9-40 (2005).

\_\_\_\_\_ **Identidade Étnica, Identificação e Manipulação:** Revista *Sociedade e Cultura*, volume. 06, nº. 02, Jul./Dez. 2003, p. 117-131.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Conhecimento, Cultura e “Cultura”** In: *Cultura com Aspas e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 277-311.

CARVALHO, Alex Francismar, L. de. **Etnogênese MBAYÁ-GUAYKURU:** notas sobre emergência identitária, expansão territorial e resistência de um grupo étnico no Vale do Rio Paraguai. In: *Revista de História e Estudos Culturais*. Vol III, ano III, nº 4, 2006.

CARELLI, Vincenti. **Um Novo Olhar, Uma Nova Imagem** in: ARAÚJO, A. C. Z. (Org) **Vídeo nas Aldeias – 25 Anos**. Olinda, PE: ed. Vídeo nas Aldeias, 2011, p. 42-51.

\_\_\_\_\_ **Documentarista e diretor da ONG Vídeo nas Aldeias.** [São Paulo]: Blog Produção Cultural no Brasil, 30 de Abril de 2010. Entrevista concedida a Fabio Maleronka Ferron e Sergio Cohn. Disponível em: <<http://www.producaocultural.org.br/wpcontent/uploads/livroremix/VINCENTCARELLI.pdf>>. Acesso em: 15 de Novembro de 2012.

CAIXETA, Ruben. Entrevista com Vincent Carelli. Disponível em: <<http://www.videonasaldeias.org.br/2009/biblioteca.php>>. 2009. Acesso em 10 de dezembro de 2012.

CLIFFORD, James. **Sobre a autoridade etnográfica.** In: **A experiência etnográfica:** antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998, p.17-62.

DE AMORIM, S. S. **Índios Ressurgidos:** a construção da autoimagem – os Tumbalalá, os Kalankó, os Catókin e os Koiupanká (Dissertação de Mestrado). Campinas - SP: Universidade de Campinas, Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, 2003.

DIAS, Diego M. **Imagens que agem:** produção audiovisual e o paradigma pós-interpretativo: *Revista Proa*, nº02, vol.01, 2010.

DURKHEIM, E. **As regras do método sociológico.** 13ª. ed., São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1987.

\_\_\_\_\_ **Pragmatismo e sociologia.** Porto, RES Editora, 1988.

\_\_\_\_\_ **As formas elementares da vida religiosa.** In: **Os pensadores.** 2ª. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FELDMAN-BIANCO, B. **Introdução** In: **Desafios da Imagem:** Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais. São Paulo: Papirus, 1998, p.11-20.

FERRAZ, C. M. A. L. **Modos de Ver a Classe Trabalhadora** In: Barbosa et al. **Imagem- Conhecimento**. São Paulo: Papyrus, 2009.

GALLOIS, Dominique T. **Intercâmbio de imagens e reconstruções culturais**. Revista Sinopse, CINUSP, USP, mai./2000. Disponível em: <http://www.institutoiepe.org.br/infoteca/artigos.html>. Acesso em 10 de junho de 2012.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC S.A, 1989.

GINSBURG, Faye. **Não necessariamente o filme etnográfico**: traçando um futuro para a antropologia visual. In: C. Eckert; P. Monte-Mor (org.). **Imagem em Foco – Novas Perspectivas em Antropologia**. Porto Alegre: PPGAS/Editora da UFRGS, 1999.

GONÇALVES, M, A.; HEAD, Scott. **Confabulações da Alteridade**: imagens dos outros (e) de si mesmos. In: Gonçalves; Head. **Devires Imagéticos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p.15-35.

GONÇALVES, M. A. **O Real Imaginado**: etnografia, cinema e surrealismo em Jean Rouch. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

HENLEY, Paul. **Da Negação**: autoria e realização do filme etnográfico. In: Barbosa et al. **Imagem-Conhecimento**. São Paulo: Papyrus, 2009, p. 101-126.

LEITE, M. L. M. **Texto Visual e Texto Verbal** in: Desafios da Imagem: Fotografia, Iconografia e Vídeo nas Ciências Sociais. São Paulo: Papyrus, 1998, p.37-50.

LOPES, José R. **Os Sistemas Abstratos e a Produção de Reflexividade na Religiosidade Contemporânea**. In: Revista Ciencias Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião, Porto Alegre, ano 11, n. 11, p. 13-34, Setembro de 2009.

LORAUX, Nicole. **A Invenção de Atenas**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

KOHATSU, L. N. **O Uso do Vídeo na Pesquisa de Tipo Etnográfico**: uma discussão sobre o método. Periódicos Electrónicos em Psicología. USP, São Paulo, 25, 2º sem. de 2007, pp. 55-74. Disponível em: <<http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psie/n25/v25a04.pdf>>. Acessado em: 10/04/2013.

MACDOUGALL, David. **Significado e Ser**. In: Barbosa et al. **Imagem-Conhecimento**. São Paulo: Papyrus, 2009, p. 61-70.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné Melanésia. 1. ed, São Paulo: Abril S.A, 1976.

MARTINS, Josemar da Silva. **Tecendo a rede**: notícias críticas do trabalho de descolonização curricular no Semi-Árido Brasileiro e outras excedências (Tese de Doutorado). – Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Educação, 2006.

MATTA, Priscila. **Dois Elos da Mesma Corrente**: uma etnografia da corrida do imbu e da penitência entre os Pankararu. Dissertação de Mestrado, USP, São Paulo, 2005.

MINAYO, Maria Cecília S. **O conceito de representações sociais dentro da sociologia clássica.** In: GUARECHI, Pedrinho A. e JOVCHELOVITCH, Sandra. Textos em representações Sociais. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

**MINISTÉRIO DE PESCA E AGRICULTURA.** Disponível em: <<http://www.mpa.gov.br/pescampa/artesanal>>. Acesso em 01 de Dezembro de 2012.

MOSCOVICI, S. **Representações Sociais: investigação em psicologia social.** Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2003.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário.** Tradução: Mônica Saddy Martins. Campinas, SP: Papirus, 2001.

NOVAES, C. S. **Imagens e Ciências Sociais: trajetória de uma relação difícil** In: Barbosa et al. **Imagem-Conhecimento.** São Paulo: Papirus, 2009, p.35-60

PEIXOTO, C. et al. **Filme Etnográfico e Documentário: questões conceituais, marcos históricos e tradições** In: Revista Cinema e Antropologia: Horizontes e Caminhos da Antropologia Visual. Rio de Janeiro: Interior Produções Ltda, 1994. P. 9-29.

PELLEGRINO, Sílvia Pizzolante. **Antropologia e visualidade no contexto indígena.** Cadernos de campo, São Paulo, n. 16, p. 139-152, 2007. ISSN 0104-5679

PENAFARIA, Manuela. **O Filme Documentário em Debate: John Grierson e o movimento documentarista britânico.** Disponível em: <[http://www.bocc.ubi.pt/pag/\\_texto.php?html2=penafria-manuela-filme-documentario-debate.html](http://www.bocc.ubi.pt/pag/_texto.php?html2=penafria-manuela-filme-documentario-debate.html)>. Acesso em: 15 de março de 2013.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas Afinal... O Que é Mesmo Documentário?** São Paulo: SENAC São Paulo, 2008.

SILVA, Fernanda. **A Perspectiva da Cultura Xavante nos Filmes de Divino Tserewahú.** Trabalho apresentado na 28ª. Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 02 e 05 de julho de 2012, em São Paulo, SP, Brasil (GT 12 – Antropologia Visual).

REESINK, Edwin. **Alteridades Substanciais: apontamentos diversos sobre índios e negros.** In: Negros no Mundo dos Índios: imagens, reflexos, alteridade. Natal: EDUFRN, 2011.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_ **Os Índios e a Civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno.** São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

RIBEIRO, S. J. **Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação.** In: Revista de Antropologia, São Paulo: USP, 2005, V. 48 N° 2, p. 613-648.

\_\_\_\_\_ **Notas para um Debate em Antropologia Visual:** Revista Mack. Arte 11/8/05, p. 45 -67. Disponível em: <[http://www.mackenzie.br/fileadmin/Editora/Revista\\_Arte\\_Historia\\_Cultura/Revista\\_20Mack\\_20Arte\\_20jose\\_20da\\_20silva\\_20ribeiro\\_2006.pdf](http://www.mackenzie.br/fileadmin/Editora/Revista_Arte_Historia_Cultura/Revista_20Mack_20Arte_20jose_20da_20silva_20ribeiro_2006.pdf)>. Acesso em: 01 de Março de 2013.

TACCA, F. C. O sapateiro: **O Retrato da casa:** a representação da casa do operário sapateiro francano através de seu próprio olhar fotográfico [trabalho de conclusão de curso]. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Pós-Graduação em Multimeios. Vol. I, Campinas, SP. 1990.

\_\_\_\_\_ **Rituais e festas Bororo:** a construção da imagem do índio como “selvagem” na comissão Rondon: Revista de Antropologia, São Paulo: USP, 2002, V. 45 nº 1, p. 187-219.

VASCONCELOS, Geroge. [Petrolândia, PE]: 08 de Março de 2012. Entrevista concedida a Ludmila Farias Ribeiro.

WAGNER, Roy. **A invenção da Cultura.** São Paulo: Cosac Naify, 2010.

## Filmografia:

“CHEIRO DE PEQUI (Imbé Gikegü)”. Direção e fotografia: Maricá e Takuma kuikuro. Fotografia: Maricá, Maluki, Manunegi, Mhajugi, Takuma, Asusu kuikuro. Produção: Vídeo nas Aldeias/ AIKAX – Associação Indígena Kuikuro do Alto Xingu e Documentário Kuikuro - DKK, 2010 (00h36min minutos), Mato Grosso.

“MENINO DO RANCHO: RITUAL, CURA E INICIAÇÃO ENTRE OS PANKARARU”. Direção: Renato Athias e índios Pankararu, 2006. (22’14’’); Gênero: Documentário.

“CORUMBIARA”. Direção: Vincent Carelli, 2009 (117’); Gênero: Documentário.

“DADÁ”. Direção: Eduardo Vaisman, 2001 (02’); Gênero: Documentário, ficção, RJ.

“FLECHAMENTO DO IMBU – O FILME”. Ficção. Imagem: Sandro Egues; Direção: Sandro Egues e Araci Pankararu; Edição Alex Pankararu, Luciana Pankararu, Ney Pankararu, 2009, (02’ 57’), TI Pankararu, Petrolândia-Pe.

“INDÍGENAS EM DEFESA DA TERRA E DA VIDA – Encontro Nacional dos Povos Indígenas em defesa da Terra e da Vida 1ª dia”. Documentário. Imagens e edição: Alexandre Pankararu. Apoio: APOINME, 2011, (8’ 20’’), TI Pankararu, Jatobá-PE.

“IN THE LAND OF THE HEADHUNTERS”. Direção: Edward Curtis, 1914.

“LEONOR, A ÍNDIA QUE SE ENCANTOU”. Ficção. Imagem: Sandro Egues; Direção Luciana Pankararu. Edição: Alex Pankararu, 2009, (03’ ), TI Pankararu, Jatobá-PE.

“NANOOK OF THE NORTH”. Direção: Robert Flaherty, 1922.

“O RIO TEM DONO”. Direção: Alexandre Pankararu. Imagens e edição Alexandre Pankararu. Colaboração: Vanessa. Filme de Alexandre Pankararu e Graciela Guarani Entre Serras. Produção Petei Xe Rajy; Apoio: Secretária de Assuntos Indígenas de Petrolândia; Ponto de Cultura Filhos de Raízes do Povo Entre Serras Pankararu, (16’ 31’’), TI Pankararu, Petrolândia –PE.

“PANKARARU NAÇÃO CULTURAL”. Direção: George de Vasconcelos (Vasco Sarapó). Produção: Graciela Guarani. Câmera: Ney Pankararu. Edição: Alex Pankararu. Realizado pelo projeto Microprojetos e + cultura; FUNDARPE; Governo de Pernambuco; FUNARTE; Ministério da Cultura, Governo Federal do Brasil; Banco do Nordeste. Apoio: Casa de Memória Tronco Velho Pankarau, 2011, (55’ 56’’), TI, Pankararu, Petrolândia –PE.

## ANEXO I

FILME	CATEGORIA/GÊNERO	FICHA TÉCNICA
IIª Assembléia Regional das Mulheres Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo – Aldeia Tuxá Rodelas – Ba de 27 a 30 de março de 2011.	Vídeo externo/ Documentário	Realização: APOINME; APIB Apoio: ASW, Christina Aid; COGER; FUNAI; Embaixada Real da Noruega; HEIFER Imagens: Alexandre Pankararu e Graciela Guarani Duração: 83’47’’
As Belezas de Entre Serras Pankararu	Vídeo Externo/Documentário	Vídeo: Irembé Potiguara, Tana Pankararu, Alex Pankararu Apoio: Programas Celulares Indígenas e Índios On-line Canal youtube Alex Pankararu Duração: 03’22’’
Belezas Pankararu	Vídeo Externo/Documentário	Vídeo: Grupo de Teatro Mundo Encantado Pakararu Imagens: Graciela Guarani e Alex Pankararu Edição: Alex Pankararu Duração: 02’’ 11’
Capacitação da Carteira Indígena de 27 a 28 de Agosto da aldeia Alagionha, TI Entre Serras Pankararu	Vídeo Externo/Documentário	Realização: AIPES – Associação Indígena Pankararu Entre Serras Apoio: Sec. Indígena de Petrolândia; APOINME; FUNAI Imagens: Alexandre Pankararu Produção: Comunicação APOINME Duração: 05’ 48’’
Casa de Memória Tronco Velho Pankararu	Vídeo Externo/Documentário	Duração: 02’ 40’’ Sem mais informações
Celulares indígenas	Vídeo Externo/ Documentário	Duração: 25’’ Sem mais Informação
Corrida do Umbú 2010 TI Entre Serras Pankararu	Vídeo Interno/Documentário Ritual	Imagens e edição Alexandre Pankararu Duração: 17’ 08’’
Cultura Viva e Resistente – Cultura Pankararu – É sabedoria e Resistência	Vídeo Externo/Documentário	Imagem e edição: Alexandre Pankararu Duração: 03’’ 07’
Educação Escolar Indígena Pankararu – Organização Coordenação das escolas Indígenas Pankararu – COEP – Disciplinas: Arte e Educação Física, ministrada pelos professores Alex Pankararu,	Vídeo Externo/Documentário	Imagem e edição: Alexandre Pankararu Canal youtube Alex Pankararu Duração: 05’ 47’’

Aratikum Pankararu, Edinho Tenório, Rita de Cássia, Maria Nazaré, Atiã Pankararu. Coordenação Geral Elisa Urbano Ramos.		
Entrevista com Jovem Gilmara Pankararu	Vídeo Externo/Documentário	Imagem e edição: Alexandre Pankararu Apoio: índios On-line; Instituto Oi Futuro Duração: 02' 59''
IIº Encontro Intercultural do Povo Pankará de Itacuruba – PE	Vídeo Externo/Documentário	Realização: Centro Cultural Comunitário Direito de Ser Apoio: APOINME Produção e imagem: Graciela Guarani Edição: Alexandre Pankararu Duração: 25'00
Flechamento do Umbu – o Filme	Vídeo Externo/Etnoficção	Direção: Sandro Egues e Araci Pankararu Edição Alex Pankararu, Luciana Pankararu, Ney Pankararu Duração: 02' 57''
Guerreiros de Pankararu	Vídeo Externo/Documentário	Tal filme foi realizado com a organização de George Vasconcelos Edição: Sidney (Ney Pankararu) Produção: Sidney (Ney Pankararu) Trilha sonora: Ney Pankararu Realização povo da aldeia Carrapateira. Duração: 15' 00''
Guerreiros On-line Pankararu - A índia Elisa Pankararu fala sobre o programa Saberes da Terra	Vídeo Externo/Documentário	Realização: Índios On-line e Celulares indígenas Apoio: Thydewas Realização: Instituto Oi Futuro; Programa Cultura Viva; Ministério da Cultura; Governo Federal Imagem e edição: Alexandre Pankararu e Graciela Guarani Canal youtube Alex Pankararu Duração: 06' 54''
Guerreiros On-line Pankararu – Entrevista com Lafaete, presidente da UESJA	Vídeo Externo/Documentário	Imagem e edição: Alexandre Pankararu e Graciela Guarani Canal Youtube Alex Pankararu Duração: 01' 34''
Guerreiros On-line Pankararu –	Vídeo	Apoio: Thydewas Realização: Instituto Oi Futuro; Programa Cultura Viva;

Oficina de Fotografia e Vídeo	Externo/Documentário	Ministério da Cultura Imagem e edição: Alexandre Pankararu e Graciela Guarani Canal youtube Alex Pankararu Duração: 02' 13''
Grupo de teatro Mundo Encantado Pankararu-Parte I	Vídeo Externo/Artístico;Ficção	Imagem e edição: Alex Pankararu Apoio e realização: Índios On-line e Celulares Indígena Duração: 03' 38''
Grupo de teatro Mundo Encantado Pankararu-Parte II e III	Vídeo Externo/Artístico;Ficção	Imagem e edição: Alex Pankararu Apoio e realização: Índios On-line e Celulares Indígena Duração:03' 03''
História da Educação Escolar Indígena Pankararu	Vídeo Externo/Documentário	Vídeo: Grupo de Teatro Mundo Encantado Pankararu Apoio: Rede Índios On-line; Ponto de Mídias Livres Câmera: Edmar Pankararu Direção e fotografia: Rodrigo Pankararu Duração: 03' 05''
Índias Pankararu participam e realizam entrevistas sobre o fórum social mundial de 2009 em Belém- PA	Vídeo Externo/Documnetário	Imagem: Tainá e Arace Pankararu Duração: 02' 14''
Índios Pankararu – Aspecto Jurídico Penal – Adequação e Aplicabilidade da Lei Penal Brasileira na Terra Pankararu	Vídeo Externo/Documentário	Idealização: Clênio Eduardo da Silva (chefe do posto da FUNAI) Imagens e edição: Alexandre Pankararu Duração: 08' 00''
Indígenas em Defesa da Terra e da Vida – Encontro Nacional dos Povos Indígenas em defesa da Terra e da Vida 1ª dia	Vídeo Externo/Documentário	Realização: CIMI e APOINME Imagem e edição: Alexandre Pankararu Duração: 08' 20''
II jogos indígenas do Município de Petrolândia nos dias 18 e 19 de Abril de 2011 na Aldeia Serrinha – Povo Pankararu	Vídeo Externo/Documentário	Imagem e edição: Alexandre Pankararu Duração: 14' 47''
Leonor, A índia que se encantou.	Vídeo Externo/Etnoficção	Imagem: Sandro Egues Direção Luciana Pankararu Edição: Alex Pankararu Duração: 02' 59''
Literatura Infantil – Professor como mediador das leituras literárias	Vídeo Externo/Promocional	Imagem e edição: Alexandre Pankararu Narração: Eliziane Maria do Nascimento Duração:10' 28''
O Flechamento do Umbu realizado na Aldeia Pankararu	Vídeo Interno/Religião; Ritual	Imagem e edição: Ney Pankararu Duração: 78' 48''
Ritual menino do rancho	Vídeo Interno/Religião;Ritual	Imagem: Ney Pankararu Sem Edição

Filme	Gênero/Categoria	Ficha Técnica
O Rio tem dono	Vídeo Externo/Documentário	Imagem e edição: Alexandre Pankararu Duração: 16' 31''
Pankararu contra as grandes Obras	Vídeo Externo/Documentário	Apoio: APOINME Imagem e edição: Alexandre Pankararu Duração: 06' 00''
Pankararu Nação Cultural	Vídeo Externo/Documentário	Realizado pelo projeto Microprojetos e + cultura; FUNDARPE; Governo de Pernambuco; FUNARTE; Ministério da Cultura, Governo Federal do Brasil; Banco do Nordeste. Apoio: Casa de Memória Tronco Velho Pankarau Direção: George de Vasconcelos Produção: Graciela Guarani Câmera: Ney Pankararu Edição: Alex Pankararu Duração: 55' 27''
Povo Pankararu na IIª Conferência de Saúde de Tacaratu – PE com a participação de membros indígenas Pankararu	Vídeo Externo/Documentário	Apoio: APOINME Imagem e edição: Alexandre Pankararu Duração: 03' 00''
Posse do Comitê Regional da FUNAI – Paulo Afonso – BA, 22 e 23 de Agosto de 2011- Auditório da UNEB	Vídeo Externo/Documentário	Imagem e reportagem: Alexandre Pankararu Produção: Comunicação APOINME Duração: 06' 00''
Programa de distribuição de alevinos em comunidades Pankararu pela prefeitura de Petrolândia	Vídeo Externo/Documentário	O vídeo é uma produção da Pateixe Rajy Imagem e edição: Alexandre Pankararu e Graciela Guarani Duração: 03' 00''
Seminário Nordeste GATI/GEF – 13 a 17 de Junho de 2011, aldeia Caramuru Paraguaçu, Povo indígena Pataxó Hãhãhã, Pau Brasil – BA	Vídeo Externo/Documentário	Produção do vídeo: Comunicação APOINME Imagem e edição: Alexandre Pankararu Duração: 33' 00''
Povos Indígenas contra o PAC	Vídeo Externo/Documentário	Realização: CIMI e APOINME Imagem e edição: Alexandre Pankararu Duração: 04' 54''
Reunião do Povo Pankararu com o Procurador da República Federal e Ministro Público Federal; FUTEP; INCRA e Sindicatos, FUNAI	Vídeo Externo/Documentário	Realização: APOINME Imagem e edição: Alexandre Pankararu Duração: 89' 20''

Filme	Gênero/Categoria	Ficha Técnica
Semana de Consciência Indígena (divide-se em dois vídeos com durações diferentes)	Vídeo Externo/ Documentário	Produção e imagens: Acauan Pankararu Apoio: Índios On-line Duração: 01' 29''
Transformação Etnodigital	Vídeo Externo/Documentário	Realização: Secretária do audiovisual; Ministério da Cultura; Secretária de Articulação Institucional Produção: Índios Online Parceria: ABECOM e Sociedade Amigos da Cinemateca Direção: Curupaty Abaete Tupinambá Imagens: Graciela Guarani Edição: Alex Pankararu Duração: 18' 40''